

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF
NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVI

SZEGED
1984

X 104009

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF
NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVI

SZEGED
1984

PUBLICATIONES INSTITUTI PHILOLOGIAE ROSSICAE
IN UNIVERSITATE DE ATTILA JÓZSEF NOMINATA

REDIGIT

IMRE H. TÓTH

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000772616



SERIEM PUBLICATIONUM EDENDAM CURAT

KATALIN SZÓKE

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged A. József Nom.

HU ISSN 0586-3737 Diss. Slav.

X 104009

ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ
КАКОЙ ПОМНЮ

Д.Е. Максимов
/Ленинград/

I

В первый раз я увидел Ахматову в 1923 или в 1924 году на вечере поэтов, устроенном Союзом писателей. Это было на Фонтанке, недалеко от Невского, в тогдашней резиденции Союза. Ахматова стояла в фойе и оживленно разговаривала с двумя или тремя неизвестными мне дамами. Она была в белом свитере, который туго охватывал ее фигуру, выглядела молодой, стройной, легкой. Разговор также казался легким и непринужденным, с улыбками. От Ахматовой веяло свободой, простотой, грацией.

На эстраду она взошла такой же и вместе с тем другой, в новом облике. Она прочла всего два коротких и острых стихотворения. Было похоже на то, что она не хочет дружить с аудиторией и замыкается в себя. Прочитав стихи, не сделав даже краткой паузы, не ожидая аплодисментов и не взглянув на сидящих в зале, она резко и круто повернулась - и мы перестали ее видеть. И в этом жесте было уже не только изящество, но сила, смелость и вызов.

Живой и четкий образ Ахматовой с того вечера крепко запомнился и соединился с давно уже сложившимся образом ее поэзии.

Я был тогда студентом-первокурсником. В жизни моей и моих сверстников, товарищей по университету этих и последующих лет стихи занимали огромное место, затопляли наши досуги, мешали ученью. Они, между прочим, почти заменили нам ушедшую из культурного обихода 20-х годов философию. Мы читали их днем и ночью, в одиночку и друг другу, списывали их в тетради и писали сами. Эпоха расцветала невиданной поэзии.

ей, связанной с поэзией предшествующей и противопоставленной ей. Блок, Мандельштам, Пастернак, конечно, Маяковский, подальше - Хлебников, позже - Заболоцкий притягивали с особенной силой. Любопытствовали к Вагинову, интересовались символистами, Гумилевым, Анненским, Клюевым и, наряду с ними - Тихоновым, Асеевым, Сельвинским. Широкие волны есенинского влияния проникали и в наш круг, но не имели в нем определяющего значения. Цветаеву почти не знали. Но тех, кого знали, действительно любили, иногда - до страсти, а в спорах о них - до ссор.

Но уже тогда, т.е. к середине 20-х годов, в умах стихофильствующей студенческой молодежи, обычно начинавшей с повторения последних этапов дореволюционной поэзии, отношение к этим - частью уже удаленным во времени - поэтам перестраивалось и мера притяжения к каждому из них менялась. Я говорю не об исторической оценке таланта перечисленных поэтов, не о признании их историко-литературной значимости - их ценили и уважали. И не о массовых газетно-журнальных репутациях. Я говорю о личном, индивидуальном, интимном отношении к ним тех, кто действительно питался и жил поэзией. И здесь, в сфере пристрастий чутких и открытых поэзии читателей, смена поэтических притяжений, возвышение или крушение поэтических влияний, подъемы и затемнения любимых когда-то имен представляли собой обычные явления. В этом действии исторического времени, как и всегда заключались и радость открытий и нечто жесткое, вызывающее грусть, но неотвратимое.

Прежними "властителями дум", скорее "властителями вкусов" были: Блок, Белый, Сологуб, Гумилев, Брюсов, Ахматова. Из них на наших глазах под действием времени больше всех пострадал Брюсов, едва ли не больше Сологуба. К Брюсову сохранился историко-литературный интерес, но в нашем кругу его читали "для себя" - лишь редкие любители стихов. Менее, чем на других действие времени сказалось на Блоке. Он был любим, горячо любим многими, особенно старшим поколением. Он оставался для читателей, выросших в сфере его влияния, не только

пленительным и пленяющим поэтом, но отчасти и в самом деле "властителем дум". Однако на студенческих вечеринках и сборищах в Ленинграде его уже не часто читали, а подражавшие ему молодые поэты могли показаться чуть ли не архаистами.

Для меня лично и для моих сверстников, близких по духу, Блок присутствовал и тогда и позже, и до сих пор где-то в самых глубинных пластах души, определяя возможные для времени масштабы поэзии. Образ его как совесть, освещал окрестности жизни, участвуя в каких-то важных жизненных решениях. Блок, стоя высоко над повседневным обиходом, был на страже духа и культуры. Чувство личности, ее достоинства, право на свободу сочетались у него, в отличие от многих других поэтов, малых и больших, с редкостным умением подыматься над собой, "выходить из себя", с острым переживанием истории и своего долга перед людьми. И это было связано с самыми высокими, учительскими заветами русской классической литературы.

До такой широты многие из нас не могли дойти и уходили то в одну, то в другую из односторонних поэтических правд. Но в их позиции и в их исканиях было и другое. Блоковский романтический максимализм не соответствовал возможностям жизни и, сталкиваясь с нею, приводил к трагическому конфликту, а мы, были молоды и не хотели трагедии. Но и это не все. Там, где глубина сознания требует современных, прежде всего предметных форм выражения, плотного словесного вещества, я и некоторые из моих сверстников чувствовали себя уже вне блоковских измерений, оторванными в чем-то важном от этого дорогого нам, сформировавшего многих из нас поэта. Особенно это относилось к тем из наших товарищей, кто писал стихи, то есть переживал этот сдвиг без всяких дистанционных смягчений. Мы, пишущие, также и непишущие, чувствовали, что "блоковская фактура" в наше время и для нас слишком красива, порою декоративна /"Ты в синий плащ..." и т.д./, недостаточно сурова, как-то беззащитна в своей исповедальной обнаженности, уводящей, в пределе, к расслабляющей "лирике души" /жесткими словами это называли "поэзией романса"/. Помню, как Николай Семенович Тихонов, мой кратковременный литературный советчик,

однажды, полусутя, приглашал меня, студента-второкурсника, к себе домой на Зверинскую улицу поговорить "как бороться с Блоком".

Мы продолжали нуждаться в Блоке, видеть в нем великого поэта. Он был нужен нам, быть может, и для каких-то последних разговоров с совестью и для понимания подступов к сегодняшнему "эстетическому сознанию". Но теперь перед нами возникали и притягивали к себе, а для кого-то и заслоняли Блока, не вполне привычные еще имена Мандельштама и Пастернака, поэтов трудных, создавших новые типы миропереживания в слове, непосредственно приближенных к нам и вместе с тем /парадокс!/ влекущих к себе своей полупостижимостью, таящейся в них заманчивой неизвестностью.

Хочется сказать кстати, что и теперь через 50-60 лет вся эта ситуация, круто изменившаяся в новую эпоху, в какой-то мере повторяется в соответствии с новыми витками спирали, которая раскручивается во времени. Среди многих оппозиций, характеризующих наше отношение к поэзии на сегодняшний день, существует и эта, хотя и лишившаяся прежней напряженности, вырастающая из живого прошлого, скорее духовная, чем эстетическая: противопоставление подновленного в поворотах, зигзагах и откровениях времени Блока - с одной стороны, и Мандельштама, Пастернака, Цветаевой - с другой. Две стадии развития поэзии в ее высочайших вершинах, с явным преобладанием в настоящий момент, - конечно, без ориентации на количественные показатели, - второго поколения поэтов. /Могучая, изначально трагическая поэзия Маяковского находилась и находится вне этой оппозиции, и судьба ее в наше время - совсем особая/.

Может быть, Блоку суждено в восприятии будущих поколений движение приблизительно по такой же линии /скажем, параболе/, которая в свое время определила путь развития романтизма начала XIX века, после того, как он сдал свои боевые, наступательные позиции. Как известно, традиция европейских романтиков в литературе и в философии еще в первой половине прошлого столетия в значительной мере ушла "под воду", "в

почву", в боковые литературные русла и поднялась на поверхность и дала о себе знать с полной силой лишь в эпоху символизма, принявшего на себя их дело. Творчество Блока не уходило "под воду". Блок широко и громко признан не только юбилейным признанием. Но контакт с ним современного эстетического сознания ограничен. Многие в Блоке для многих из нас невоспринимаемо, а сам Блок, "нынешний Блок" - скорее лишь предопределенное временем извлечение из Блока, каким он был в его исторической реальности. Для второго рождения Блока, для восстановления его поэзии в ее органической подлинности, в "натуральную величину" /поскольку это вообще возможно/, вероятно не требуется прихода какого-нибудь гипотетического "неосимволизма", но оно мыслимо и без такого рода "возвратов" и "повторений" - в новую эпоху и в новых условиях. Не о том ли думал и сам Блок, выражая, с осторожностью, надежду на то, что его "Двенадцать" прочтут /подразумевается: поэма наполнится жизнью/ когда-нибудь в не наши времена" /"Записка о "Двенадцати"/.

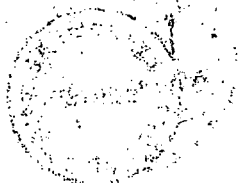
Среди читаемых и чтимых поэтов 20-х и начала 30-х годов, конечно, большое место в наших студенческих душах занимала и Анна Ахматова. В тех кругах молодежи, к которым я принадлежал, не только знали ее книги, но и чувствовали сердцем и кожей артистическую остроту, точность и художественную неопровержимость ее совершенных, кристаллических, как будто своенравных, порою капризных, покоряющих строчек. Они казались врезанными в память. Никого из других поэтов не напоминали и никого из них не повторяли. Тогда нам были еще неизвестны ее трагические, суровые, граждански направленные стихи поздних лет - этих стихов еще не было. Мы не предчувствовали, что Ахматова, сохранив и преобразовав свои прежние темы, станет в свой час замечательным гражданским поэтом, умеющим с необычайной силой выражения приобщаться к исторической судьбе своей родины. Но и то, что было ею тогда уже создано, врезалось в сердце и оставалось в нем надолго - стихи о

трудной, напряженной, извилистой любви, о своем поэтическом даре, о Петербурге, городе "славы и беды", о войне 1914-1917 годов, о незабвенном для нее и для русской поэзии "приюте муз" Царском Селе, где протекали ее детство и юность, - стихи, наполненные "терпкой печалью", горестные, почти всегда - тревожные, изредка - уютные, проникнутые болями и радостями сложной, много испытывавшей женской души.

И все же Ахматова не стала для нас тогда точкой исключительного притяжения, "магнитным полем", равным по силе воздействия Мандельштаму и Пастернаку, а для пишущих, если они не были девушками-ахматовистками - возбудителем творческих импульсов. Одна из причин этого явления бесспорно заключалась в том, что Ахматова писала в то время мало и почти не печаталась. Но главное основание известной сдержанности в нашем отношении к ней следует искать в самом содержании ее творчества, в объеме и характере явленного в ее стихах мира, в ее сравнительной отдаленности от того, что притягивало нас в "общей жизни", в жгуче переживаемом нами моменте истории.

И, кроме того, сыграла роль целомудренная осторожность, даже приглушенность ее исканий - духовных, существенных для одних, для меньшинства, и эстетических, важных для других, - для тех, кто в 20-х и в начале 30-х годов рвались к демонстративной новизне и остроте. Эти энтузиасты художественной остроты, конечно, находили ее не у Ахматовой, а у иных поэтических вождей или у поэтов-островитян авангардистского толка, любимцев малых аудиторий, таких как обэриуты, молодой Заболоцкий, каким он тогда являлся, или Вагинов. Не случайно Лилия Брик рассказывала в печати, что Маяковский любил стихи Ахматовой и в то же время, в кругу друзей, пародировал ее. Это было гиперболическим выражением и нашего отношения к ее поэзии, хотя мы, по-видимому, любили ее больше, чем Маяковский и, разумеется, обходились без пародий.

Разъясняю: говоря "мы", я остаюсь, как и до сих пор, субъективным и не претендую на то, чтобы выразить мнение всех читателей Ахматовой в средний период ее жизни, а выра-



жаю лишь то, как смотрел на нее я сам и некоторая часть близких мне молодых читателей, может быть не очень малочисленная. И еще оговорка: такой представлялась нам Ахматова в 20-е и отчасти в 30-е годы. Но пришло новое время, изменилось и ее творчество, и читатели, и их запросы, и их отношение к ней. Многие из этих изменений объединяются характерным для наших дней процессом "наведения мостов", направленном к сближению, в известных пределах, оторвавшихся друг от друга, хронологически смежных поэтических эпох, к установлению относительной непрерывности культур, связи времен. Но нечто очень важное в этом восстановлении поэзии Ахматовой нужно отнести и к факту ее кончины, освещающей новым светом, как всегда в таких случаях, образ ушедшего:

Когда человек умирает, ¹
Изменяются его портреты

- писала Анна Ахматова в 1940 году.

Интерес к поэзии Ахматовой резко повысился. Читатели повернулись к ней с признанием и любовью: одни - с любовью-уважением, другие - с любовью-страстью. И эта любовь распространилась не только на ее настоящее, но и на ее прошлое. Все отчетливее формируется мысль о том, что Ахматова - один из великих поэтов России.

Подводя итоги своей жизни, Ахматова имела право написать о себе:

Забудут? - вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.

А Муза и глохла и слеpla,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом. /1957, с. 298/

Как следствие этой новой ситуации, умножилась литература, связанная с именем Ахматовой. Выходят сборники ее стихов и прозы, пишутся диссертации о ней, книги, статьи, мему-



ары. К голосам младших современников Ахматовой, вспоминающих о ней, и я хотел бы присоединить свой голос.

2

Мне посчастливилось много и долгое время встречаться с Анной Андреевной Ахматовой, знать ее - не очень близко, но достаточно хорошо, в той мере, которая дает мне право о ней рассказывать.

Одной из предпосылок нашего общения явились общие воспоминания о Царском Селе. Эта тема нередко всплывала в наших беседах и подспудно связывала нас, пожалуй, не меньше, чем все остальное. В Царском я родился и провел свое детство, а она - и детство, и юность, и часть своих зрелых годов. В этом отношении мы были земляками-соотечественниками. В Царском Селе, по малости лет, я не знал даже о ее существовании, но мои старшие братья были знакомы с нею и с ее первым мужем - Гумилевым. Были и другие общие знакомые по Царскому.

Но уже взрослым я долго не пользовался возможностью встретиться с Анной Андреевной. Я не был настолько тщеславен и настолько любопытен, чтобы активно стремиться к знакомству со "знаменитыми современниками", форсировать его. Поэтому, живя с Ахматовой в одном городе, теперь уже не в Царском, а в Ленинграде, я познакомился с нею впервые лишь в 1936 году /22 января/. И встретился с нею не "просто так", а по делу. Я пришел к ней в "Фонтанный дом" /на Фонтанку/ с определенными вопросами, связанными с моими занятиями литературой ее времени.

Уже при первом моем посещении Анны Андреевны, с первых же слов было подтверждено наше "родство" с нею по Царскому Селу, которое мы оба считали своим отечеством. В нашем разговоре сразу замелькали милые нам имена старых царскосельских улиц. Мы почему-то вспомнили о царскосельских аптеках Каска и Дерингера и об источнике самых сладких /в буквальном смысле/ воспоминаний - о находящейся в угловом доме на

Леонтьевской улице кондитерской Голлербаха, из семьи которого кстати сказать, вышел известный искусствовед Э.Ф. Голлербах. Я признался Анне Андреевне, что Царское Село мне часто снится - Новая улица, где я родился.

- И я часто вижу во сне Царское - ответила Ахматова. - Но не дом, где я жила у свекрови /Гумилевой - Д.М./, а Безымянный переулок у вокзала, с лопухами и крапивой - там прошло мое детство.

Тогда же я услышал от нее:

- А я помню, когда в Царском сказали: "А у Максимовых родился сын". Это были вы.

Памятью о моей связи с Царским Селом объясняется и ее надпись на одном из поздних изданий "Четок": "Дмитрию Евгеньевичу Максиму последнему Царскоселу стихи из его города смиренно Ахматова. 23 апр. 1961". Хотя звание, присвоенное мне Анной Андреевной /"последнему царскоселу"/ бесспорно было завышено и слово "смиренно" нужно отнести за счет игры и лукавства, но все же эту надпись мне не хотелось бы признать насквозь ироничной, - стародавних ископаемых царскоселов осталось на свете в самом деле очень мало.

Моей первой встрече с Анной Ахматовой в "Фонтанном доме" суждено было стать началом нашего многолетнего общения, длившегося - с большими перерывами - до самой ее кончины. Я посещал ее не только на Фонтанке, но и на улице Красной Конницы, куда она переехала, и в ее дачеобразной хибарке в Комарове /в "будке", как она ее называла/, и в "Доме творчества писателей" в том же Комарове, и в больнице на Васильевском острове, где она лежала и, конечно, в писательском доме на улице Ленина, в котором и я жил много лет, в сущности, под одной крышей с нею. Она, в свою очередь, легко и охотно откликалась на приглашения и несколько раз побывала в нашем жилище.

Нужно ли мне рассказывать об этих встречах с Ахматовой подробно, о ее суждениях, словах и словечках? Кажется, не

нужно. Прежде всего я не мог бы этого сделать, если бы даже хотел. Я записывал то, что говорила Анна Андреевна, сравнительно редко, от случая к случаю. Кроме того, как известно, существуют исключительно подробные, почти протокольные воспоминания о ней, с которыми мне состязаться нет возможности. Мне легче сейчас вспомнить об Ахматовой, как о человеке и поэте, в целом, чем приводить отдельные ее высказывания и реплики. И так ли уж поможет нам понять Ахматову в основном присоединение ко многому уже известному нам ее новых высказываний? Умножение количеств - не всегда лучший принцип. Каждый человек и тем более такой большой, сложный и глубокий как Анна Ахматова - загадка и разгадывание ее - всегда относительно по результатам - иногда может облегчить не столько количественное накопление высказываний этого человека, а какая-нибудь случайная, проникающая, уводящая вглубь интонация, деталь или наша объединяющая все впечатления интуиция.

Первые же встречи открыли мне Анну Андреевну именно такой, какой я ожидал ее увидеть, совсем в другом облике, чем тогда, на эстраде в 20-х годах. Теперь это была величавая женщина, уже не молодая, с лицом благородным и, как прежде, ни на кого не похожим. Возраст, полнота, некоторая грузность, болезненность не лишали ее грации и не стирали следов бывшей, очень своеобразной, замысловатой и хорошо знакомой по портретам и фотографиям красоты. Своими движениями, речью, глазами она управляла с неизменным самообладанием, уверенно и спокойно. Она держалась внимательно к собеседнику, была тактичной, в меру обходительной и в меру приветливой.

Фон, на котором выступает образ Ахматовой - строжайший минимум бытового реквизита. Не просто безытность, а великодушное, хотя и совсем не подчеркнутое, не "поданное", но осуществленное на деле презрение к быту. Скучный, пунктирный интерьер Анны Андреевны, если позволено употребить здесь это слово, не имел ничего общего с палацками писателей-нуморишей, владельцев двухэтажных дач, автомобилей и гарнитуров красного

дерева. Бывая у Ахматовой везде, где она жила за последние 30 лет в Ленинграде - я всегда сталкивался с редчайшей, "студенческой" скромностью или, называя вещи своими именами, - бедностью. Маленький, еле существующий письменный столик, кровать, шкаф /?/, книжная полочка /?/, "укладка" или чемодан для рукописей, кресло, стул или стулья - все это с некоторыми вариантами можно было встретить во всех жилищах Анны Андреевны. И с этим связывалось впечатление неухоженности, жизненно-го неустройства, наводящее на вопрос, не то реальный, не то риторический: обедала ли Анна Андреевна сегодня или ограничилась чаем с яичницей? Так думалось об Ахматовой даже в самые последние годы ее жизни, когда она стала получать приличные гонорары и, казалось, могла обновить свою обстановку и изменить образ своей жизни.

Но с такими мыслями и в этой обстановке мы, посетители Анны Андреевны, становились свидетелями поразительного явления, которое ошеломяло бы нас каждый раз, если бы мы не ожидали увидеть его и, видя, к нему не привыкли. В комнатной беспредметности и щемящей неприютности перед нами возникала, встречая и провожая нас до передней, повелительница мощной державы - поэтической или иной - не в этом суть.

Да, где бы Ахматова ни находилась, дома, на прогулке, на эстраде, в гостях, ее сопровождал ореол значимости и значительности. Я видел ее оживленно разговаривающей, больной, даже плачущей, но всегда она оставалась человеком необычайно сильным /"всех сильнее на свете", с. 261/. С болью, порожденной не только жизнью, но и самым устройством ее души, ее "изначальным замыслом", она мужественно несла посланный ей судьбой "дополнительный" тяжелейший груз бед, который для других был бы непосильным. Стойко, с великой, блистательной гордыней она шла сквозь строй страданий, ударов судьбы, лишений /даже материальных/, которые с такой беспощадной щедростью обрушивала на нее жизнь. Не будучи аристократкой по рождению, она была аристократически простой, естественной в обращении, слегка торжественной, но без чопорности и надмен-

ности. Это был аристократизм человеческого достоинства, ума и таланта.

Не забуду, когда, сидя у нас дома на диване, Анна Андреевна величественно слушала граммофонную запись своего голоса /первую или одну из первых/. Голос читал размеренно, на очень ровной интонации, без резких звуковых сдвигов и модуляций. Голос был низкий, густой и торжественный, как будто эти стихи произносил Данте, на которого Ахматова, как известно, была похожа своим профилем, и с поэзией которого была связана глубокой внутренней связью. Мгновенные спуски в этом чтении /оттенок усталости/ не нарушали общего впечатления от него. Ахматова сидела прямо, неподвижно, как изваяние, и слушала музыкальный гул своих стихов с выражением спокойным и царственно снисходительным.

- Ну как, Анна Андреевна, нравится вам это чтение?

- Ничего.

Эту монументальную, мистерияльную, и единственную в своем роде сцену - Ахматова наедине с эхом своего голоса - я прочно запомнил. Звуковой двойник поэзии Ахматовой, ее поздней сумрачной лирики, и ее пластический человеческий образ соединились в этом таинственном, неповторимом, величественном диалоге ее с собой: звучащего голоса и поэта, который отвечает ему своим говорящим молчанием.

Вообще Анна Андреевна отнюдь не казалась молчаливицей, хотя была склонна скорее к молчанию, чем к разговору. Я не слышал от нее длинных монологов или продолжительных рассказов. Она любила сжимать свои мысли в афоризмы, часто меткие, яркие и остроумные. Отзывалась на шутку и сама хотела и умела шутить. Но иногда среди беседы неожиданно замолкала.

- Да... - говорила она в каком-то слегка печальном, медленном раздумье.

И становилось тихо и грустно. А она казалась не великим поэтом, а простым, старым, усталым человеком.

И думалось о том, как мало мы знаем, что занимает и му-

чит ее в такие минуты молчания и отъединения. О чем ее печаль? О неотвратимо иссякающей жизни, о близости смерти, о своей житейской бездольности, о сложностях своих и чужих, об одиночестве в кругу друзей, о бездомности в своем доме и в гостях? Или о сыне, о котором она не переставала волноваться и мучиться не только в то время, когда он был в беде, но и тогда, когда, живя в одном городе с нею, он был внутренне оторван от нее и разобщен с нею? Может быть обо всем этом вместе².

3

Анна Андреевна была большим эрудитом, человеком на редкость начитанным, знатоком не только Пушкина /предмет ее специальных исследований/, но и Шекспира, Достоевского, новой и новейшей литературы. В наших разговорах о зарубежных писателях чаще других она называла имена внимательно прочитанных и высоко оцененных ею Марселя Пруста, Кафки и Джойса. Ее собеседники, даже хорошо осведомленные, могли узнать от нее много интересного и неожиданного. В этих разговорах с Анной Андреевной особенно поражала ее блистательная, феноменально-точная память, которая распространялась на явления культуры в такой же мере, как и на мелочи жизненных отношений. /Мне приходилось, например, слышать от нее приблизительно такие фразы: "А год назад, летом, вы говорили мне то-то и то-то"/.

Анна Андреевна была органически гуманна, человечна в самом высоком и ответственном смысле слова. Как можно думать, она никогда не соблазнялась распространенным в начале века слишком подвижным отношением к добру и злу и, тем более лозунгами нищенского аморализма. Она тихо и целомудренно, без показных восторгов, фанфар и сентиментальностей любила свою родину, но была совершенно чужда дурному национализму и нетерпимости к другим нациям. Она была религиозна без религиозной ортодоксальности, чувствовала патриархальную "поэзию церкви", минимально соблюдала культовую обрядность, но отнюдь не увлекалась ею. Много думавшая и глубоко переживавшая "личное" и "общее", то, что относилось к исторической и духовной

жизни, она была человеком с позицией, с убеждениями, с принципами. Но все это, как часто бывает у людей "артистического строя", не приобретало у нее характера системообразных построений. В этом отношении она была далека от символистов, которые редко обходились без концепций или систем - собственных или заимствованных у их предшественников и вдохновителей. И однако это отнюдь не лишало мировоззрения Ахматовой направленности и постоянства.

Анна Андреевна была доброй, как об этом сама, просто, без всякой позы, писала в первой из "Северных элегий" /с. 329/. Эта доброта питалась в ней волей ее широкого сердца, в котором Красота в смысле моральной эстетики и Добро /добро как благодать и добро как долг/ сливались в одно.

К людям она относилась благожелательно и старалась выделить и подчеркнуть в них то, что признавала хорошим и ценным. Нередко от нее можно было услышать такие определения: замечательный ученый, знаменитый художник, неслыханный успех, дивные стихи /слово "дивный" она особенно любила/. Подобные этим оценки были рассеяны и в ее лирике /"мой знаменитый современник", "белокурое чудо" и др./. Это изначальное желание Ахматовой видеть в людях прежде всего хорошее, их "актив", если не ошибаюсь, первым в литературе отметил в статье о ней как о поэте ее близкий друг, Николай Владимирович Недоброво /"Русская мысль", 1915, № 7/, в статье, которую она считала едва ли не лучшим из того, что было о ней написано. От Анны Андреевны уходили чаще всего с облегченным сердцем, не смущенными и растерянными, а ободренными. Даже слабых поэтов, которые в большом количестве несли или посылали ей слабые стихи, она предпочитала не огорчать резкими оценками, ограничиваясь нейтральными репликами или несколькими мало выразительными словами о частых удачах. Если же поэт был действительно достоин похвалы, она рада была преувеличить его достоинства.

Так было с хорошими, но отнюдь не блистательными стихами Марии Сергеевны Петровых, которые Ахматова, на мой взгляд, сильно перехваливала. Мало того, это стремление - хорошее в

людях и ценное в поэтах - назвать прекрасным могло превращаться у нее в широкие обобщения. Так например, хотя она и утверждала, вернувшись из Италии в 1964 году, что "поэзия в мире кончилась", но вскоре, не боясь противоречия, говорила мне о пышном расцвете нашей современной поэзии /она имела в виду ближайшим образом нескольких окружавших ее молодых ленинградских поэтов. Она считала даже, что нужно собирать черновики их стихов "для потомства"/.

Ахматова бесспорно владела даром дружбы: когда она хотела встретиться с кем-нибудь, она этого не скрывала. У нее на чисто отсутствовало то ложное самолюбие, которое нередко мешает делать первые шаги, чтобы повидаться со своими друзьями и приятелями. Почувствовав такое желание, она звонила сама, не ожидая инициативы со стороны ее знакомых. Она поддерживала долгие и прочные дружеские связи с близкими ей людьми. И она старалась, как могла, быть им полезной. В первый раз я пришел к ней на Фонтанку накануне или незадолго до того дня, когда она должна была отправиться в далекий и чреватый жизненными осложнениями путь в Воронеж к своему другу, опальному Осипу Мандельштаму. И она действительно ездила к нему. И столько таких жестов дружбы и внимания к людям он нее исходило! Сама бессеребrenица, она была щедрой. В границах своих малых возможностей, совсем не будучи филантропкой, а только по своему душевному устройству, она оказывала помощь, моральную и даже материальную, своим близким, а иногда - почти посторонним! Когда в последние годы ее обстоятельства изменились к лучшему и она наконец перестала нуждаться, с какой легкостью она раздаривала деньги из своих гонораров, книги и вещи! И за всем этим можно было увидеть не только душевную широту, но и сознание добровольно принятого на себя долга, как бы чувство круговой поруки, которое связывает людей и обязывает их помогать друг другу. И она хотела бы, чтобы это чувство разделяли с нею и ее близкие и знакомые.

Вспоминаю один случай. В 60-х годах мы собирали "с миру по нитке" деньги в пользу тяжело больной и совершенно не

обеспеченной вдовы Андрея Белого - Клавдии Николаевны Бугаевой. Ахматова пожертвовала больше других. Когда же, узнав, что один из наших хороших знакомых, человек вполне обеспеченный, отказался участвовать в сборе, она в порыве гнева воскликнула:

- Он для меня больше не существует!

Нужно добавить, что этика Ахматовой не имела ничего общего с прекраснодушием. О тех людях, которые не отвечали ее моральным требованиям, она говорила с уничтожающей резкостью и совершенно бескомпромиссно. Из имен этих осуждаемых ею лиц можно было бы составить "проскрипционный список". Не все в этом списке представляется бесспорным. На его состав в каких-то случаях могли влиять трудно уловимые для посторонних мотивы, в том числе, личные антипатии Анны Андреевны. В какой-то мере этот список уже известен. Так, говоря о поэтах прежних поколений, она высказывала свое отрицательное отношение к Брюсову, человеку и поэту, а Волошина называла "дутой величиной". Однако наибольший гнев она обрушивала на Кузмина: не отказывая ему в таланте, она считала его злым, завистливым и вообще аморальным. Но чаще всего и особенно темпераментно она негодовала на эмигрантских поэтов-мемуаристов, касавшихся в своих писаниях ее личной жизни - Г. Иванова, К. Маковского, И. Одоевцову. В их воспоминаниях она находила измышления и искажения /"вранье" как она говорила/, а их самих как авторов едва ли не отождествляла с их книгами. К редактору журнала "Аполлон" К. Маковскому она предъявляла исключительно тяжелое обвинение, считая, что его неуважительное отношение к стихам Иннокентия Анненского /отказ напечатать их в одном из номеров журнала/, крайне взволновавшее этого глубоко почитаемого ею поэта, послужило одной из причин его смерти.

4

Труднее всего сказать о самом главном в жизни Ахматовой - о том, как рождалась ее поэзия. Ее домашние рассказывали, что, сочиняя стихи, она ходила по своей комнате и, как они

выражались, "гудела". Это значило, что она повторяла и проверяла вслух возникавшие в ней слова и строки /Маяковский называл эту изначальную стадию своего стихосозидания "мычанием" - "Как делать стихи?"/. Она обращалась к бумаге чаще всего лишь тогда, когда в ней складывалось все стихотворение и записывала его на одном из случайных листочков. Самую суть зарождения и протекания творческого процесса и его природу, она лучше всего характеризует сама в большом лирическом цикле "Тайны ремесла" /1936-1959/ и примыкающих к нему стихотворениях. Однако откровения этого цикла относятся не столько к ранней, сколько к поздней поэзии Ахматовой, которая от ее ранней лирики сильно отличается. Анализ цикла "Тайны ремесла" и выводы из него - очень серьезная задача, которую не решить в моих кратких заметках. Скажу лишь о том, что видится здесь с первого взгляда.

Ахматова в одном хорошо известном стихотворении этого цикла /"Мне ни к чему одические рати"/ признавалась, что стихи ее растут из самых малых деталей жизни, из ее "сора", возникают как "лопухи и лебеда". Но соседние с этим стихотворения говорят, что творение поэзии осуществляется у нее и другими путями - не "снизу", а "сверху", не из "земли", а из чего-то иного. Это - пути высокого поэтического наития, той таинственно возникающей или "подслушанной" "музыки", о которой писал Блок и, другим языком, но, по-видимому, о том же - Маяковский /"Как делать стихи?"/. В стихотворении "Творчество" /1936/ Ахматова говорит о музыкальной первопричине поэзии, "все победившем" первозвук, таящемся в душе и в мире, в "тайном круге" "неузнанных и пленных голосов", в "бездне шепотов и звонов". В стихотворении 1959 года /"Последнее стихотворение"/ дается целая классификация найти, порождающих творчество, и о каждом из них говорится как о неведомом, изначально непостижимом, граничащем с полным смысла безмолвием /с. 204-205/.

Весь этот ряд стихов об искусстве - самоподслушиваний и самопризнаний - ведется в "высоком стиле". Этот стилистический строй не характерен для ранней Ахматовой. Он устанавлива-

ется в поэтических мирах сборника "Белая стая" и далее, в ее поздней поэзии.

Читая раннюю Ахматову, мы вбираем в себя горькие и светлые, всегда острые стихи-афоризмы, представляющие предельно сжатые психологические сюжеты, новеллы о любви и о жизни.

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает... /с. 62/

Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть... /с. 116/

Доля матери - светлая пытка,
Я достойна ее не была... /с. 109/

Заблудилась я в длинной весне... /с. 109/.

Или - стихи, открытые во внешний мир... "Царскосельские", насыщенные тихим и задумчивым лиризмом:

С колоколенки соседней
Звуки важные текли... /с. 81, курсив - мой/

И - "петербургские", в которых ситуация может превращаться в символическое признание-изречение о "вечной" связи с нашим городом:

Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда... /с. 78/

Поздняя Ахматова во многом - другая. Ее поэзия становится сумрачной, трагичней. Вместе с тем в ней намечается два полюса или две ориентации. Отчетливое стремление к историческому мышлению, к историческим сюжетам и "гражданским темам", а рядом - поворот от прежней "прозрачности", от прежнего единоразговора с символистской поэтикой - к творческому сближению с нею в основных ее атрибутах /атмосфера тайны, намеков, недосказанности, призраки, образы двойников, зеркал и т.д./.

При этом обе линии позднего поэтического творчества Ахматовой сливаются в магистральную для нее, синтетическую "Поэму без героя". Но во всех сферах своей поэзии - и в своем историческом живописании, и в своих черных, трагических стихотворениях, и в своих лирических медитациях - Ахматова остается поэтом высокого строя и гармонии, которая преодолевает зловещую дисгармонию ее поэтических тем. Эта победоносная красота и просветляющая лирическая сила и явились, по-видимому, главным основанием нашего притяжения к стихам Ахматовой завершающего времени ее жизни.

Вот стихотворение "Летний сад":

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника... /с. 252/

Эту красоту не спугнешь коварными домыслами о "наивности" и "архаичности" - она не боится этих размышлений и торжествует над ними.

Или - глубочайший, безбрежный лирический разлив в стихах, посвященных "Городу Пушкина":

... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспмятстве дней забывала течение годов...

/с. 254/

Или - гениальный "приморский сонет" /1958, Комарово/... При первом чтении он может не войти в душу, не задеть нашего восприятия, как это со мною, к сожалению, и случилось. Зато, вживаясь в него, мы чувствуем с какой выстраданной легкостью и потрясающей простотой, с какой примиряющей и светлой скорбью поэт прощается здесь со своей жизнью.

Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью неждешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаше изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

"Приморский сонет", стихотворение ахматовское до последней точки, примыкает к тем совершенным созданиям русской лирики, Пушкина и зрелого Лермонтова, где предельная, ошеломляющая простота сочетается с изумительной точностью фиксаций внутренней жизни и бездонным лиризмом.

Но скорбная просветленность "Приморского сонета" соседствует в поздних стихах Ахматовой с поэзией острого и открытого трагического миропереживания. Упомянув о том, что запомнилось мне и полюбилось, я не буду касаться здесь этой поэтической стихии в творчестве Анны Андреевны. Об этой его стороне мне придется еще кратко сказать в своей записи о "Поэме без героя". Теперь же, чтобы не оставить без внимания эту черную и резкую линию в стихах Ахматовой, я хочу привести одно из давних ее стихотворений - "отрывок", которое напоминает мне отчасти знаменитое четверостишие Микеланджело "... мне лучше камнем быть" и пр. Это стихотворение помечено автором 1916 годом /с авторским вопросительным знаком/ и по всей вероятности отражает отношение Анны Андреевны к первой мировой войне. Здесь - жесткое поэтическое зрение с открытыми глазами.

.
О Боже, за себя я все могу простить,
Но лучше б ястребом ягненка мне когтить
Или змеей уснувших жалить в поле,
Чем человеком быть и видеть поневоле,

Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не смеет поднять глаза к высоким небесам.

/отточие Ахматовой/

"Отрывок" - ключ ко многому, созданному поэтом в последующие годы. Трагические мотивы и окружающая их атмосфера, родственные тем, которые мы находим в "Отрывке", исключительно важны для понимания глубинного душевного состояния и творчества Ахматовой последних десятилетий.

Однако было бы непростительной ошибкой рассматривать этот трагический строй поздней лирики Ахматовой как свидетельство об ее самоизоляции, об ее отрыве от людей и страны, в которой она жила. Было бы правильной обратное суждение. В поэзии Ахматовой почти отсутствует ведущая к трагическим выводам романтическая борьба одинокой личности с миром или мирозданием. В трагических темах ее лирики последних десятилетий ее беда и скорбь сливается с народной бедой. "Я была тогда с моим народом..." / / - восклицает она в одном из стихотворений тех лет. Она находит эту беду и скорбь в себе и вокруг себя, о чем еще расскажут будущие исследователи ее творчества.

Сейчас же в связи с этим вопросом в широком его понимании, я хочу напомнить лишь об одном редчайшем феномене ее творчества - о ее поэтических откликах на вторую мировую войну. Они хорошо известны и получили заслуженное признание. Но я, не боясь общих мест, хочу сказать, что в этих стихах - один из высочайших духовно-поэтических взлетов лирики Ахматовой за все время ее существования. Без таких стихотворений как "Мужество", "Постучись кулачком - я открою", "Победителям" и примыкающим к ним, поэзия Ахматовой выглядела бы не совсем такой, какой мы ее знаем. Читая некоторые из этих стихотворений, забываешь о наших литературоведческих реалиях - о стиле, лексике, фонике, поэтическом синтаксисе. Таково стихотворение о мальчике, соседе Ахматовой по ленинградской квартире, погибшем в блокаду.

Постучись кулачком - я открою.
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем,
Но тебя не предаю никогда...
Твоего я не слышала стоны,
Хлеба ты у меня не просил.
Принеси же мне ветку клена
Или просто травинку зеленых,
Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невосковой студенкой воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы

/1942, Ташкент/

Толковать и характеризовать это стихотворение не хватает духу.

Что я могу прибавить к этим замечаниям о немногих явившихся в моей памяти стихах Ахматовой, которые мне помогают восстановить для себя образ ее поэзии и ее живой человеческий образ, не отделимый от этих стихов?

Тема об Ахматовой, пишущей и читающей своим собеседникам стихи и говорящей о них, складывается во мне из множества разрозненных атомов, и я вряд ли сумел бы собрать их воедино. Скажу только, что Анна Андреевна охотно читала свои новые стихотворения ее посетителям. И - в ответ на просьбы ее гостей, и, часто, по собственному желанию и инициативе, не ожидая, чтобы ее просили и упрашивали. Я слышал в ее чтении много стихотворений, но чаще всего и наиболее последовательно, одно время почти ритуально, она читала мне из "Поэмы без героя". Она знала, что я увлечен этой поэмой и делилась со мною отдельными ее строфами по мере их возникновения.

Но, если не считать моих отношений с этой поэмой, я был все-таки недостаточно осведомлен в ее поздних стихах и скорее склонялся к хорошо знакомой и усвоенной мною ее ранней лирике. Она же сама при мне почти не вспоминала о своих первых сборниках и входящих в них стихотворениях, и моя привержен-

ность к ним, отвлекающая внимание от ее последней поэзии, видимо, не отвечала ее желанию. Она, как и большинство других поэтов, предпочитала свое "новое" своему "старому", отодвинутому временем.

Анна Андреевна принимала с видимым удовольствием выражение удивления и радости /а у экспансивных посетителей - восхищения/, вызванное ее стихами. Она относилась к мнению слушателей очень внимательно и, как показал мой опыт, хорошо и надолго запоминала отдельные оценочные замечания. При этом в тех очень редких случаях, когда мои суждения имели критический оттенок, она, в отличие от многих других поэтов, не испытывала или не обнаруживала досады. Бывало и так, что мои сомнения как будто отвечали ее собственным раздумьям и тогда на мои осторожные советы она кратко отвечала "подумаю" или что-нибудь в этом роде. Но иногда сомнения мои решительно отводились. Когда, например, прослушав в комаровской "будке" ее прекрасное стихотворение "Читатель", я позволил себе высказать сомнение по поводу введенного в его текст чужеродного английского термина /"Лайм-лайта холодное пламя"/, она решительно настаивала на его уместности и необходимости.

5

Но мой краткий рассказ об Ахматовой не закончен. Ахматова - великий поэт и человек большого масштаба. Но мы отклонились бы от правды, не отметив в ее прекрасном внутреннем облике некоторых человеческих слабостей, присутствие которых не мешает нам видеть ее во весь рост, во всей ее значительности и благородстве. Образ Ахматовой как человека не нуждается в "возвышающем обмане" и потерял бы частицу своей убедительности, если бы мы не взглянули на него любящими, но трезвыми глазами.

Ахматова еще в молодости пережила искушение, став предметом общего внимания к себе, вскоре превратившегося в славу.

Она сама признавалась, что была очень избалована. В первые десятилетия после революции, вместе со сменой людей, вкусов и культур, эта слава перестала быть громкой - надолго сосредоточилась в ограниченном кругу прежних почитателей Ахматовой. И все же ее забыли не все и не совсем. Пришел и ее час. Я был свидетелем ее триумфа на вечере памяти Блока в Большом драматическом театре /август 1946 года/, когда при ее появлении на сцене, все присутствующие в зале, стоя, приветствовали ее полными жара и восторга не смолкающими аплодисментами. Нечто подобное, говорят, произошло тогда и в Москве. Это была встреча с полузабытым и вновь обретенным поэтом и вместе с тем, - как это выяснилось позже, - прощанием с ним перед новой долгой разлукой. После этой вспышки тлеющей где-то впотьмах любви к Ахматовой, обстоятельства, как известно, еще больше отодвинули ее от литературы и читателей, она пережила свое второе молчание, много лет не печатала стихов и занималась исследованием Пушкина.

Можно думать, что связанные со всем эти причины - созерцание своей живой еще славы, сознание своей силы и своих возможностей и препятствия, стоящие на пути к их осуществлению и к ее признанию - и укрепили в Анне Ахматовой ее гордыню. Я не хочу называть эту гордыню *mania grandiosa*, но представляю себе, что это было обоснованное и понятное, и все же более, чем хотелось бы, подчеркнутое сознание своей значительности. Ум, такт Анны Андреевны, ее воспитанность приглушали и регулировали проявление этого сознания, но присутствие его в ее манере себя носить можно было заметить. Разговаривать с нею о литературе и о чем угодно, всегда было интересно и приятно, но нередко, как-то невольно, стихийно она направляла беседу от общего к частному, к темам, касающимся ее лично, - ее поэзии или ее жизни - и это было тоже интересно, но все же ограничивало горизонты общения, отнимало от него какую-то долю свободы и непринужденности.

Люди, стоявшие к Анне Андреевне ближе, чем я, рассказы-

вали, что гордыня доводила ее иногда /вероятно, не часто/ до капризов, проявлений несправедливости, почти жестокости. Я не был свидетелем таких эксцессов - Анна Андреевна, даже несогласие со мною выражала очень мягко, - но и я вполне отчетливо ощущал полускрытое шевеление в ней этой гордыни. Самоутверждение принимало у нее подчас наивные формы. Как-то, предлагая мне прочитать письмо к ней какого-то поклонника из Франции, она обратила мое внимание на фразу, в которой она названа *grand poete* /ом/. И несмотря на то, что таких писем приходило к ней немало, она, читая их, не скрывала удовольствия и показывала их своим посетителям.

Да, она ловила знаки признания и почета. С видимой заинтересованностью /вполне естественной!/ она ждала присуждения ей нобелевской премии, которое сулили ей за рубежом /этой премии она, к сожалению, так и не получила/. Как хотела она, чтобы о ее поэзии писали статьи и исследования! И однако, можно быть уверенным, что все это было не столько проявлением славолюбия в прямом смысле, которое питается из своих собственных корней, независимо от обстоятельств, но имело и другие источники - понятное желание занять в литературе подобающее ей положение и потребность в самозащите, в обороне от того, что стесняло свободу ее творчества и лишало полноты общения с читателем.

Несколько иной характер носило ее слегка ревнивое, в чем-то похожее на соперничество отношение к тем наиболее выдающимся современным ей русским поэтам, с которыми обычно ее сопоставляли. Она отдавала им должное, вполне признавала их талант, их яркое своеобразие и значение, но вместе с тем в ее устных отзывах о них как о поэтах и людях иногда ощущалась какая-то привнесенная сдержанность и временами - перевес, обычно справедливых, но порою слишком заостренных критических замечаний.

По моим наблюдениям, Ахматова больше всех из современных ей поэтов одного поколения с нею ценила Мандельштама, своего

друга, во многом единомышленника, которого она признавала поэтом "одного направления" с нею /запись 17 мая 1941 г./ Она считала Мандельштама крупнее Пастернака /запись 23 июля 1959 г./. Критических замечаний о Мандельштаме я от нее никогда не слышал. Я убежден, что одной из причин, вызвавших такое отношение Ахматовой к Мандельштаму, помимо его духовной близости к ней и его реального масштаба, явилась и его трагическая судьба. Нужно сказать, что трагические перипетии и катастрофы в судьбах ее современников, вообще говоря, в высшей степени ее волновали и влияли на ее оценочные суждения. Помню, например, как прогуливаясь в полисаднике нашего дома на улице Ленина, она сказала мне, что плакала над стихами Елены Михайловны Тагер, - и было ясно, что горестная участь Елены Михайловны, между прочим, живущей в том же доме, сыграла в этом заметную роль.

Отношение ее к Блоку было сложным. В своих воспоминаниях Виктор Ефимович Ардов писал, что Ахматова "о Блоке говорит подчеркнуто уважительно, но не любит его"³. Я не думаю, что вторая половина этой фразы, слишком прямолинейная и упрощающая, справедлива, но поводы к ней в суждениях Анны Андреевны можно было найти. Высочайшим образом ценя Блока как поэта, она тем не менее предъявляла к нему самому и к его поэзии ряд претензий /об этом я расскажу особо/. Во всяком случае, какую-то долю напряженности, исходящей от Анны Андреевны в разговорах о Блоке я ощущал. Это заставило меня, кстати сказать, поверить одной из самых близких приятельниц Ахматовой, которая призналась мне, что уловила в ней оттенок недовольства тем, что я занимаюсь не ее поэзией, а творчеством Блока.

О дружеском общении Ахматовой с Пастернаком и о том, что она в полной мере представляла себе размеры его дарования хорошо известно. Отчасти - из скорбных стихов, посвященных ею памяти поэта. Но известны и ее критические оговорки по отношению к Пастернаку. Могу подтвердить, например, уже отмеченный мемуаристами ее отрицательный отзыв о его романе и о поэме "Спекторский". По ее мнению, Пастернаку роковым образом не

удавалось создавать образы персонажей, существующих вне его собственного сознания: он неизбежно превращал их в проекции своей личности. При этом Ахматовой представлялось, что и в жизни Пастернак был заворочен своим я и его сферой. Она считала, что Пастернак мало интересуется "чужим", в частности, ее поздней поэзией. /Она говорила об этом с некоторым раздражением - и до, и после смерти поэта/. Это было твердое и устойчивое ее мнение, в котором, с моей точки зрения, объективное, может быть, и преобладало над субъективным. Но однажды мне показалось, что такое соотношение критериев в словах Анны Андреевны о Пастернаке, вернее в их тоне, приобрело обратный порядок. Как-то вернувшись из Москвы вскоре после присуждения Пастернаку нобелевской премии и бурных событий в его жизни, Ахматова в своей обычной афористической форме резюмировала в разговоре со мною свои впечатления от встречи с поэтом: "знаменит, богат, красив". Все это соответствовало истине. Но истина в таком определении выглядела неполной, какой-то недобро сдвинутой. Чего-то очень важного для определения жизни Пастернака тех лет - жизни сложной и не такой уж благополучной - в этой формуле и в интонации, с которой она была произнесена, нехватало. Анна Андреевна могла бы найти тогда и другие слова о Пастернаке - она знала о нем все, что для этого требовалось. Но эти слова не прозвучали - их заслонила какая-то тень, которую порою можно было уловить в ее несомненном дружественном расположении к Пастернаку.

Но особенно заметно привкус чего-то подобного "литературной ревности" ощущался в отношении Ахматовой к Цветаевой. Цenia Цветаеву как поэта, Анна Андреевна не считала и не могла считать ее близкой себе по духу, по эстетике, по фактуре стиха. Духовно-эстетическая чужеродность этих двух замечательных поэтов едва ли не превращалась в противостояние. Как мне кажется, исконная причина этого, помимо глубинно-человеческих оснований, состоит отчасти в принадлежности их к различным "школам", сферам или даже поэтическим мирам, которые издавна дава-

ли о себе знать в широком потоке развития русской литературы - "петербургскому" и "московскому".

Вирусы того, что я условно называю "ревностью", ощущались скорее в интонации упоминаний Анны Андреевны о Цветаевой, чем в сути ее слов. Они присутствовали также и в повышенном интересе к оценкам поэзии Цветаевой, которые исходили от собеседников Ахматовой. Это было в большей мере веяние ревности, чем сама ревность. Вспоминаю отдельные реплики Анны Андреевны, относящиеся к этому "пункту" в общем вполне понятному.

Когда я попросил ее прочитать мне мандельштамовский отзыв об ее поэзии, о котором она только что упомянула, она как будто возразила на это:

- Но ведь вы больше любите Марину?! /Смысл: зачем же читать о ней, об Ахматовой? Д.М./.

Это было сказано с лукавством и с другими соседними более или менее различными чувствами. /Запись 15 февраля 1959 г./.

Запомнились и некоторые подробности из рассказа Анны Андреевны о двух единственных ее встречах с Цветаевой в предвоенной Москве. О содержании разговора, который вели между собой впервые увидевшие друг друга поэты, известно мало. Мы знаем, в основном, что этот разговор скорее развел их, чем сблизил. Не повторяя известного, прибавлю лишь несколько новых деталей, запомнившихся мне из рассказа Анны Андреевны.

- Марина - говорила Ахматова - была уже седая. От прежней привлекательности /хороший цвет лица/ в ней уже ничего не осталось. Она была *démodée* /"устаревшая" - это французское прилагательное несомненно было произнесено - Д.М./.. Она напоминала московских символистских дам 900-х годов. /Запись 15 августа 1959 г./.

Поскольку эта характеристика относилась не только к впечатлениям от внешности Цветаевой, но затрагивала и саму Марину Ивановну, мне показалась она несколько пристрастной. Мо-

жет быть, подумал я /простите за мой не совсем хороший домысел!/, на этот отзыв повлияло и то, что Цветаева не скрывает от Анны Андреевны, что не одобряет "Поэмы без героя" и ее стихов последних десятилетий /очень многого и важного из них она очевидно не знала/. Так или иначе, мне думается, что в ахматовскую оценку Цветаевой примешивалось здесь и в других ее замечаниях на эту тему, хоть и в малых дозах, то, что называли когда-то "человеческим, слишком человеческим".

6

Я говорю сейчас об этих легких облачных образованиях, набегающих в нашей памяти на прекрасный и величавый образ Ахматовой, чтобы быть до конца правдивым и не опуститься до излишнего во всех случаях, даже при полном бескорыстии побуждающих мотивов, лакировочного стиля. Думая об этих в сущности незначительных штрихах /своего рода - "оживках" - не в иконописном смысле/ в портрете Анны Андреевны, я вспоминаю одно из писем Льва Толстого к Фету. Толстой, чтобы пояснить свои впечатления от чтения Гомера в подлиннике, сравнивает гомеровскую поэзию /излагаю вольно/ с прозрачной, ключевой, пронизанной солнцем водой, в которой плавают попавшие в нее каким-то путем соринки. И присутствие соринки, как бы посланных в прозрачную струю самой жизнью, придает этой свежей, сверкающей воде особенное очарование, пленяющую нас достоверность. Не вносит ли - подумал я - присутствие подобных "соринки" или, скорее, их тени в живой образ Ахматовой такую же достоверность, не освобождает ли его от выдуманного почитателями холодного олимпийского ореола? Вероятно, так и есть. Останавливать внимание на этих чертах в нашем переживании памяти Ахматовой я считал бы грехом, нарушением реальных пропорций света и тени. В итоге наших воспоминаний и мыслей эти легкие тени уходят за кулисы, как нечто полусуществующее, приставшее к большой истине. Прибавлю еще, что придавать им превосходя-

щее их самих значение не следует и потому, что в суждениях Ахматовой, о которых идет речь, субъективный взгляд не отрывался от объективного отражения сути вещей, и границы, отделяющие субъективное от объективного определить здесь очень трудно. Ясно одно: целостный образ Ахматовой остается благородным и прекрасным и в поэзии и в жизни.

При этом необходимо сказать, что очищение, к которому обращено с надеждой все живущее в мире, осуществляется в этом образе Ахматовой, в нашем представлении о ней, не только силами времени, обнажающего во всем преходящем меру заключенных в нем света и тени, но и ее собственной силой, прежде всего - силой ее поэзии. Несомненно, в поэзии она была справедливой, просветленной и окончательнее, чем в своих устных высказываниях. Именно в поэзии она умела подняться над второстепенным и сказать о главном. В поэзии она уходила из зоны "слишком человеческого" в тех случаях, когда оказывалась в ней, и оставалась перед лицом просто человеческого, Человеческого с большой буквы. Поэтому в своих "поминальных" стихах, относящихся к Маяковскому, которого она воспринимала, конечно, более, чем сложно, а также к Пастернаку и к Цветаевой, она сказала о них, отбросив все психологические и прочие обертоны, так, как они того заслуживали - голосом высокого утверждения и признания.

Я имею в виду стихотворения "Маяковский в 1913 году", о Пастернаке - "Памяти поэта", /о нем же в 1936 году - "Поэт"/, "Невидимка, двойник, пересмешник" /о Цветаевой/, "Комаровские наброски", "Какая есть. Желаю вам другую" /в двух последних - упоминания о Цветаевой/. В этих стихотворениях говорится о "грозном" и "буйном" поэтическом строительстве Маяковского, о "вечном детстве", щедрости и зоркости поэзии Пастернака и о близости собственной судьбы Ахматовой с трагической участью "страдалицы Марины". Резюмирующей формулой этой главенствующей, внутренне санкционированной позиции Анны Андреевны можно признать первоначальный вариант заглавия стихотворения "Кома-

ровские наброски", стоящие в автографе - "Нас четверо". Выбирая такое заглавие, Ахматова имела в виду четырех больших поэтов: Мандельштама, Пастернака, Цветаеву и себя. Ставя этих поэтов под одно заглавие, она тем самым утверждала их высокое родство и достоинство.

В поэтическом творчестве Ахматовой можно найти и еще одну важную и характерную черту, связанную с тем, о чем только что говорилось. В ее стихах "О себе" присутствует скрытая мысль о самоочищении, критическая самооценка, как бы вложенная в чужое наблюдающее сознание. Эту самооценку можно найти /и ее отчасти уже находили/ в ранних стихах Ахматовой и в ее позднем творчестве, например, в "Поэме без героя". Но я хочу напомнить и еще одно очень показательное свидетельство, указывающее на эту черту в поэтическом /и жизненном/ самопонимании Ахматовой - на "Песенку слепого" из ее несостоявшейся пьесы "Пролог" /40-е годы/:

Не бери сама себя за руку...
Не веди сама себя за реку...
На себя пальцем не показывай...
Про себя сказку не рассказывай...
Идешь, идешь - и споткнешься.

Не звучит ли в содержании этой с виду незатейливой "песенки", спетой каким-то мудрым слепцом /может быть, странником, "простым человеком", таким же как тверские "загорелые бабы" в давнем стихотворении Ахматовой/, не звучит ли в ней предостережение об опасности, заключающейся в той индивидуалистической стихии /"сказки" о своем я/, которую автор в себе и в своем творчестве несомненно ощущал? Иначе говоря, не признает ли автор "песенки" правоты слепца, в наставлениях которого кроются также и упреки? Ответ на этот вопрос представляется мне ясным. И здесь, в "Песенке слепого", и в стихотворениях "Ты знаешь, я томлюсь в неволе", "Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой", и в "Поэме без героя" слышатся отзвуки совершающегося в каждом настоящем человеке и поэте

процесса самоочищения, развивающегося в нем морального катарсиса. Образ Ахматовой, лишенный этой черты, этого просветляющего начала был бы неполон.

Мое общение с Ахматовой было, несмотря на его длительность, растянутость в годах, все же ограниченным, и я не могу при всем желании, опираясь на наши беседы с нею, подробно охарактеризовать ее мнения, вкусы, ее литературные взгляды, приведя их, насколько это можно, в систему. Отказываясь от такой обобщающей характеристики, я нахожу более правильным заменить ее воспоминаниями и некоторыми мыслями, касающимися двух избранных мною тем. В наших беседах с Ахматовой эти темы всплывали чаще других, и я записывал ее суждения, относящиеся к этим темам, не так редко, как в других случаях. Одна из них - "Ахматова о Блоке", другая - "Поэма без героя". Мои записи, примыкающие к этой, посвящены именно названным темам. Первая из этих записей в сокращенном варианте была опубликована в "Звезде", 1967, № 12. Другая, "Несколько слов о поэме без героя" печатается ...

Замечания

1. Анна Ахматова. "Стихотворения и поэмы", "Библиотека поэта". Большая серия. Ред. В.М. Жирмунского. Л., 1976, с. 197. Далее - ссылки на эти издания в тексте.
2. О матери и сыне. Не нам и не теперь судить об этой стороне биографии Анны Андреевны. Чаще всего она молчала об этом, но помню как, лежа в больнице на Васильевском острове, сказала мне с грустью: "А Лева не пришел ко мне и не прислал своей книги!" Прибавлю: она говорила о книге, только что вышедшей.
3. В. Ардов. Этюды и портреты. М., 1983, с. 60.

К ПРОБЛЕМЕ СИМВОЛЬНОГО ОБРАЗА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Лиля Мончева

/Шумен/

Символьный образ - универсалия в художественном творчестве вообще. Его обстоятельное изучение даст ключ к пониманию ряда проблем, связанных со спецификой творческого процесса как реализации философско-гносеологического и художественно-эстетического усвоения бытия. Респективно в литературе проблема символьного образа узко связывается с проблемами метода и стиля литературного изображения, поэтому она входит как оперирующее звено в исследования литературных школ, эпох и направлений¹. Наше изложение не будет касаться вопросов становления и семантико-художественной природы образа, а сосредоточится на наблюдениях над его национальной характеристикой в системе русской средневековой литературы.

В таком аспекте В.П. Адрианова-Перетц провела исследования, результаты которых опубликованы в ее замечательной монографии "Очерки поэтического стиля Древней Руси"². Она уточнила стилиевой репертуар образно-метафорических эталонов в русских и южнославянских памятниках, не прослеживая их культурно-исторической интерпретации в отдельных периодах развития древнерусской письменности. Над символизмом древнерусской литературы в более новое время работали и И.П. Еремин, Д.С. Лихачев /как раз они представляли две линии в дискуссии о методе древнерусской литературы, развернувшейся в шестидесятые годы/, да и каждому литературоведу-древнеруссису, работающему над частными проблемами средневековой письменности, приходится в той или иной степени разрабатывать вопрос о символьном образе³.

При характеристике средневековой литературы обычно за ней закрепляются определения: "условная", "символьно-метафористическая", "трафаретная". В такой связи на средневековой символьный образ принято смотреть как на некую неизменную категорию,

самые отличительные качества которой - суть традиционность семантики и устойчивость художественно-стилевой функции. Эту вполне обобщенную характеристику, однако, нельзя безусловно принимать в качестве методологической постановки, так как она исключает движение структурных элементов и моделей и ставит под сомнение наличие авторских стилей в средневековой литературе. На практике эта литература осуществляет имплицитное стилевое развитие, проявляющееся в своеобразном приложении стилизованных клише, как у отдельных авторов, так и при формировании целых структурных систем с яркой стилистической характеристикой типа "плетения словес" в славянских литературах XIV-XV веков.

Известно, что интенсивное применение образа-символа в художественных произведениях с глубокой древности до наших дней обусловлено его полисемантической природой, связанной с обозначением явлений широкого гносеологического, историко-культурного, нравственно-этического и бытового порядка⁴. Полисемия со своей стороны определяет большую эстетическую функциональность символического образа, его структурную и структурирующую роль - он употребляется самостоятельно, но в сочетании с эпитетом, конструирует художественное сравнение, художественную параллель, метафору. Таким образом символический образ является еще и мультивалентным⁵. Полисемантический и стилистически мультивалентный характер образа-символа, однако, всегда определяется характером структурно-исторического развития общества, на что обращает внимание и В.В. Виноградов⁶.

Когда выясняется роль и значение символического образа, когда прослеживается его движение в рамках определенного типа культуры, соответственно национальной литературы, то обязательно надо учитывать одновременно и степень отзывчивости его семантики к конкретным задачам исторической эпохи, и его генетическую связь с художественной традицией, идущей извне /из других культур/ и изнутри /на усвоенном собственном художественном опыте/. Только в таком диалектическом единстве можно решить проблему развития символического образа в частности и проблему развития стиля средневековой литературы в более широком смыс-

ле. Блестящую попытку подобного решения предложила В.П. Адрианова-Перетц в уже указанном сочинении. Она обнаружила своеобразие метафорического стиля древнерусской письменности в синтезе результатов художественной практики по использованию образной символики у библейских писателей, ранневизантийских проповедников и русского народно-поэтического творчества.

Поддерживая концепцию выдающегося советского медиевиста, мы считаем, что к этому синтезу надо добавить еще и славянскую традицию, типологически оформленную в Болгарии и России на пересемантизации традиционного содержания символического образа в ранних славянских литературах X-XII веков. На такой основе мы попытаемся проследить семантико-стилевые изменения образа в национальных рамках древнерусской литературы.

Поскольку возможность для анализа широкого круга примеров ограничена, мы остановимся в своих наблюдениях только на символических образах светового ряда, т.н. "световой символики". Этот выбор продиктован еще и презумпцией, что именно эта символика, представляющая культурную традицию, уходящую вглубь мифологических и языческих мировоззрений человечества, перманентно бытует в художественной словесности вплоть до наших дней.

В русской культуре самые архаические варианты световых образов-символов сохранены в обрядовой лирической песне-колядке. В ней "мать-хозяйюшка" сравнивается с "красным солнышком", "отец-хозяин" - с "светлым месяцем", а "малы деточки" - с "частыми звездочками":

Светел месяц -
То хозяин по дому,
Красно солнышко -
То хозяйюшка,
Часты звездочки -
Малы деточки.

Здесь мы имеем дело с образностью, астрально-солярный порядок которой связан с языческим мироотношением общества и матримониальным устройством общественной жизни. Это ясно выступает в образе "матери-солнца", который воплощает одновре-

менно и животворяще-порождающее начало, и первенствующее общественное положение женщин, однако в композиции песни-колядки, возникнувшей более поздно и отражающей иерархию патриархальных отношений, образ "матери-солнца" следует за образом "мужа-луны", сохраняя в семантике рецидивы социального статуса матриархата.

В X-ом веке, когда закладываются основы древнерусской литературы, в нее посредством переводных памятников входит христианская интерпретация светового символического образа. Эта интерпретация основывается на эстетическом принципе "фотодопии" - свет как дар божий, как эманация самого божества и в то же самое время и на строгой иерархизации семантического содержания образа.

Так в X-ом веке наряду со световыми образами фольклора появляется новый ряд солнечно-астральных образов. В нем образ солнца является семантическим кодом христианского бога, и этот образ эстетически канонизован как ведущий в семантическом ряду христианских образов-символов. За ним следуют образы более низкого порядка типа "светила", "луны", "звезды", "зари" и т.п.⁸. К семантическому диапазону световой христианской символики атрибутивно примыкают образы "тепла", "лета", "света" и их антитетические корреляты - образы "холода", "зимы", "тьмы" и "мрака". Христианская семантика светового символа кроме догматической, подвергается еще и просветительной интерпретации в связи с распространением христианства, в которой свет уже обозначает божественное учение.

Именно на этом втором семантическом значении светового символического образа вырастает его славянская характеристика. Она генетически оформляется на болгарской почве, но типологично закрепляется в древнерусской литературе.

Староболгарская литература стадильно опережает древнерусскую. Она первой осуществляет славянскую рецепцию византийской восточно-православной культурной модели при полном само-

утверждении как в узком /народно-этническом/, так и в широком /общеславянском/ смысле слова. Поэтому апология дела Кирилла и Мефодия и их учеников в распространении славянской письменности и утверждении славянской культуры становится основным пафосом раннеболгарских оригинальных сочинений. В соответствии со славянской проблематикой на болгарской почве происходит своеобразная пересемантизация традиционного /христианского/ символического образа.

К примеру возьмем Климента Величьского /Охридского/, писателя, который удивительно талантливо варьирует семантику световых образов, не нарушая их установленной догматической и эстетической ценности. Климент Охридский в своих учительных-эпидейктических сочинениях не только не исчерпывает возможностей образно-символьных клише, но и расширяет эти возможности. В "Похвальном слове Кириллу Философу", в финальной части произведения болгарский проповедник говорит: "Блжен грааъ тѣ приемы третѣго съвършителѣ блжнов смотрѣние, тоу бо врховнѣу свѣтилоу останки испльнѣа, нависа блжны сзи" ⁹.

Обращаясь к городу Риму с просьбой принять бранные останки Константина Кирилла - Философа, Климент Охридский использует образ "светило" в сочетании с эпитетами "третий" и "верховный". Таким образом, писатель не только расширяет художественно-изобразительные возможности образа, включая его в созданную им метафору, но и приводит образ на новую семантическую орбиту. Третье верховное светило доканчивает дело первых двух, т.е. апостолов Петра и Павла. Символьный образ, введенный Климентом Охридским, санкционирует не столько деятельность Кирилла-Философа как богослова-миссионера, сколько его деятельность как основателя культуры нового типа - славянской. Не случайно это дело приравнено по значению к делу Петра и Павла - основателей двух церквей, православной и католической, а с этим и двух вариантов европейской средневековой культуры. Третий вариант этой культуры - славянский - пополняет модель европейской средневековой цивилизации основным для нее компонентом. Все это Климент Охридский вмещает в одном единственном метафо-

рическом образе третьего верховного светила, посредством которого исторически санкционирует независимость культурного и духовного развития славянства, ставя его среди строителей европейской средневековой культуры.

Этот тезис староболгарский проповедник представляет еще в начале похвального слова, где применяя преимущественно образную световую символику, утверждает великую миссию славянского первоучителя, называя его "новаго ап^сла и бунѣль всѣмъ странамъ, иже блгвѣрствнемъ и красота въста на земли яко солнце, трипостасного бж^ста зарѣи всего мира просвѣща^са"¹⁰.

Староболгарская традиция применять образы солнца и светила к характеристике славянского просветителя и христианского учителя усваивается и развивается древнерусскими писателями. Например, в Ипатьевской летописи под столбцом 389-ом читаем о Владимире Мономахе: "Прр^свети русскую землю аки солнце луча пущая". Образ "солнца" применяется и к характеристике русских правителей в "Степенной книге". В том же семантическом кругу вращается интерпретация образа "светила", но она связана преимущественно с характеристикой духовного лица. Например, Феодосий Печерский назван в его житии "свѣтило въ всемъ мире видимое и просиявшее"¹¹. Или в Киево-Печерском патерике: "Апостолы въ всю вселенную послани быша и яко свѣтила освѣтиша всю русскую землю святыи крещеннемъ"¹². Подобным образом символично закодирован и образ Стефана Пермского в житии, написанном Епифанием Премудрым.

Однако на русской почве славянская семантика светового образа утверждается с типично русским вкладом, а именно - с усилением знаковости образа по направлению обозначения государственной роли человека, конечно, санкционированной в духе христианской идеологии. Это проистекает из всей народно-патристической направленности древнерусской литературы. В ней в большей степени, чем в староболгарской литературе интерпретируется образ светского правителя в символическом образе солнца. Этот факт связан еще и с древнерусской жанровой традицией - на Руси развиваются летописание, княжеские и воинские повести,

т.е. те формы, в которых центральное место отводится изображению светского правителя. К его образу применяется высший иерархический критерий семантико-эстетической оценки. В древнерусской литературе прочно закрепляется за изображением князя, а в дальнейшем и царя символичный образ "солнца". Таким образом, в литературе Древней Руси бог и князь всегда идентифицируются с первенствующими образами в иерархии христианской световой символики. Образ "князя-солнца" настолько утвердился как традиционный, что он входит и в систему фольклорной образности.

В русском историческом эпосе неизменно присутствует образ князя Владимира "красного солнышка". В поэтике былин метафорическое сочетание светового образа с эпитетом интерпретируется как постоянный эпитет, применяемый к образу князя Владимира Киевского. С точки зрения фольклорной поэтики, это - так, но с точки зрения семантики образа, все сочетание - и определяемое, и определение образуют единый образ-символ русской государственности. Поэтому этот былинный образ условен, надъисторичен и иерархичен. В нем нарушена архаическая фольклорная традиция образа "матери-солнца" и соблюдена литературная иерархизация семантики.

Зарождение и интенсивное развитие былевого исторического эпоса хронологически совпадает со становлением русской литературы, и в частности, с интенсивным развитием ее историко-героических жанров. Так что распространение символического образа "князя-солнца" и в фольклоре - вполне закономерно, и оно подтверждает закрепление национальной специфики светового образа в художественном сознании древней Руси.

Именно эта универсализация семантики древнерусского светового образа в литературе и в фольклоре создает осложнения при исследовании стиля литературного произведения, особенно в тех случаях, когда надо уточнить генезис символа. Так, например, в "мутном сне" Святослава Киевского из "Слова о полку Игореве" сказано: "Ава солнца помѣрности, оба вагряная стѣпа

погасоста и в морѣ погрудѣста и сѣниа молодая мѣсяца"¹³. В этом случае легко можно отнести символику к жанрам народных гаданий, если бы семантика символьных образов не была связана идейно с отрицанием сепаратистского похода Новгород-Северского князя, и во-вторых, если бы она не акцентировала феодалные сюзеренно-вассальные отношения участников похода /"два солнца" и "млада месяца"/. Или, например, плач Ингваря Ингоревича из "Повести о нашествии и разорении Рязани Батыем". В него включены символьные образы, световая семантика которых представлена в традиционном иерархическом порядке: "Солнце мое драгое, рано заходящее, месяцы красны и, скоро изгибли есте, звѣзды восточны е, поутю рано зашли есте!..."¹⁴. Солнце - это великий князь Юрий Ингоревич, месяцы - его братья Давид и Глеб, а звезды - младшие князья Федор Юрьевич, Всеволод Пронский и др. В этом случае ясно проступает размещение фольклорных образов из приведенной выше обрядовой песни и их новая аранжировка по иерархической схеме христианской литературы, но с учетом и социально-политической иерархии древнерусского феодального общества.

Русская традиция в применении световой образной символики особенно сильно развивается в условиях укрепления централизованного русского государства, пример тому - "Степенная книга". Однако о качественно новом этапе развития этой традиции можно говорить лишь в переломном XVII-ом веке, когда перестраивается вся система средневековой русской письменности. На русскую литературу воздействует ряд культурно-исторических факторов, вызывающих в ней освобождение от эстетического средневекового канона, демократизацию изображения и усиление личностного начала. По отношению к символьному образу все эти новые изменения проявляются в разрушении иерархизации семантического содержания, в огромном расширении художественно-изобразительных возможностей этого образа путем скрещивания и совмещения разных семантических рядов, которые выстариваются по линии бог-природа-человек¹⁵.

Например, у протопопа Аввакума образ "света" - атрибута божественной сущности уже применяется к земному человеку, стороннику опального старообрядца. В своем "Житии" протопоп Аввакум наряду с "господом-светом" вводит образ "покойника-света" /о Федоре Юродивом/. Тем же самым образом света характеризуются и сестры Федосья Морозова и Евдокия Прокопьевна: "Светы мои, ученицы христовы" - говорит он о них. Но действительное слияние божественного с человеческим, т.е. полный выход из средневековой каноничности образа и усиление его онтологического значения наблюдается в идентификации Аввакума с божеством: "Муж светлыи прииде к намъ /Никодиму Келарю - Л.М./, муж в образе моем, с наанлом в ризах светлых и покаянл его, и за рцкѣ взяв, воздвигнул и быст здрав"¹⁶.

Более рельефно выступает новое развитие русской образно-символьной традиции в оочинениях писателей барокко. Тяготение к символам и эмблемам, стремление к необыкновенным образным комбинациям для реализации основного эстетического постулата барокко - остроумное изображение, - заставляет писателей черпать образную символику из художественной словесности античности, Византии, славянского и романского средневековья. Так что символичный образ у писателей русского барокко приобретает довольно сложную семантико-эстетическую природу, которая вызывает у исследователей этого направления самые противоречивые оценки.

Именно таким противоречивым оценкам подвергнута световая образность в стихотворении Симеона Полоцкого, посвященном прославлению царской семьи. Речь идет о виршах: "Невом Россни оты тѹлѹю // солнцемъ я тебе, царю, ѹпатрѹю. Ты - солнце; лѹна - Мария царица..." "... Палата сияетъ царевенъ лепотами // звѣзды подобены хъ всимъ добротами"¹⁷.

А.Н. Робинсон связывает эту образность с польской, а затем и с белорусско-украинской традицией одических описаний феодальных гербов, делая акцент на придворно-геральдический характер изображения. Те же самые вирши в оценке В.М. Конон

определены как содержащие в себе "традиционные приемы народной поэтики". Обе эти оценки справедливы, но к сожалению, односторонни, они учитывают только одну сторону сложной характеристики символьных образов в русском барокко¹⁸. В России символичный образ, как и все направление барокко, формируется преимущественно на синтезе славянской /восточно-христианской/ и западноевропейской /католической/ традиции, вот почему в образе можно обнаружить разные семантические наслоения. В вышеприведенной символике стихов Симеона Полоцкого, без сомнения, отражается европейская абсолютистская идея, заключенная в метафорическом образе "короля-солнца" эпохи Людовика XIV-ого, но на Руси этот образ встречает традиционно национальное образное клише "князя-солнца" /"царя-солнца"/, при котором его семантическое содержание просто наслаивается на готовый русский образный эталон. Кроме того, в виршах Полоцкого мы снова наблюдаем световую семью образов песни-колядки, но построенную по иерархии литературной символики, т.е. не "мать-солнце", а "отец-солнце", что как раз и выдает русскую национальную традицию.

Поэтому, на наш взгляд, световые образы в этом стихотворении Полоцкого надо рассматривать как русские символы, выросшие на литературной почве, корнями уходящие в фольклорную поэзию, но приобретшие в условиях XVII века новые черты геральдичности и эмблематичности, характерные для европейской барочной символики. Только такой характеристикой можно объяснить редупликацию семантики образа, то, чего не существовало в древнерусской литературе до появления барокко. Эта двойная реализация символического образа осуществляется суггестивно-внутри текста, и сетивно-зрительно, посредством графического расположения виршей. Пример тому - стихи по случаю рождения царевича Симеона, написанные Симеоном Полоцким в форме звезды. При этом надо отметить, что именно традиционное клише светового символического образа подвержено двойной интерпретации - в содержании и в форме стихов.

В заключение можно сказать, что старославянская традиция в использовании световой символики на русской почве развивается, приобретая национальную специфику. Древнерусская характеристика символьного образа заключается прежде всего в семантическом своеобразии его содержания, связанного преимущественно с утверждением государственного и гражданско-патриотического идеала. Именно эта русская особенность функции светового символьного образа закрепляется как национальная традиция и в литературе нового времени. Подтверждение тому - литература Петровского времени, которая связывает символику с просветительскими задачами эпохи. Характерное развитие эта традиция получает и дальше, у русских романтиков - Пушкин и декабристы, - которые в полной мере пользуются репертуаром световых символических образов, согласуя его с гражданско-революционными задачами прогрессивной дворянской интеллигенции начала XIX-ого века.

Замечания

1. Укажу только на советские издания, вышедшие в последнее время: А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Там же есть и подробная библиография зарубежных и русских исследований по данному вопросу /с. 320-362/; Он же. Знак, символ, миф. М., 1972; С.С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; В.В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977.
2. В.П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.-Л., 1947.
3. См. И.П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. - "Русская литература", Л., 1958, № 1; Он же. К спорам о реализме древнерусской литературы. - "Русская литература", Л., 1959, № 4; Д.С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах Древней Руси и пути его преодоления. - В сб.: Академику В.В. Виноградову к его шестидесятилетию. М., 1956; Он же. У предстолков реализма в русской литературе. - "Русская литература", Л., 1960, № 3.
4. А. Славин. Наглядный образ в структуре познания. М., 1971.
5. H. Morier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1975, с. 1034.
6. В.В. Виноградов. О символике и о символе. - В: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 371.
7. "Гон еси вы, добры молодцы". Русское народное поэтическое творчество. М., 1979, с. 135.
8. См. В.П. Адрианова-Перетц. Указ. соч., с. 27-40.
9. Климент Охридски. Събрани съчинения, т. I, София, 1970, с. 428.
10. Там же, с. 426.
11. Житие Феодосия. - "Изборник". М., 1969, с. 110.
12. Послание смиренного епископа Симона Владимирьского и Суздальского к Поликарпу, черноризцу Печерьскому - "Изборник". М., 1969, с. 292.
13. Слово о пълку Игоревѣ, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова. - "Изборник". М., 1969, с. 204.
14. Повесть о разорении Рязани Батыем. - "Изборник". М., 1969, с. 356.
15. См.: А.М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 167 и сл.
16. Аввакум, протопоп. Житие протопопа Аввакума. - "Изборник". М., 1969, с. 654.



17. См.: И.П. Еремин. "Декламация" Симеона Полоцкого. - ТОДРЛ, т. XVIII. М.-Л., 1951, с. 359-360.
18. А.Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 36; В.М. Конон. От ренессанса к классицизму. Минск, 1978, с. 109.



ЛИТУРГИЯ И ХРАМ У ГОГОЛЯ

Лоренцо Амберг

/Цюрих/

Как известно, Гоголь постоянно возвращался к вопросу об истолковании и понимании собственного творчества путем многочисленных внелитературных высказываний /публицистики, личных и публичных писем, дополнений и предисловий, исповеди/. В этих комментариях Гоголь настаивает на созидательной, нравственной и христианской сущности своих сочинений. Писатель - особенно в поздний период жизни - добивается того, чтобы его творчество понимали как "незримые ступени к христианству" /Н.В. Гоголь. ППС, АН СССР, 1940-1952, т. VIII, с. 269/. В какой мере намерения Гоголя-публициста соответствуют реальному наличию христианских мотивов в художественных произведениях? Если всмотреться в художественные произведения Гоголя, то в них можно заметить элементы христианского мирозерцания - правда, они иногда скрыты и часто выражают идеал методом изображения отрицательной действительности. Установить эти элементы удастся путем исследования литургической и вообще церковной тематики. Если рассмотреть те места, где говорится о храме и о богослужении, становится ясно, что мы нигде не имеем дело со случайными фрагментами бытовой реальности; особенно сцены, происходящие в храмах, имеют без исключения ключевую повествовательную и смысловую функцию.

Исходным пунктом исследования именно этой темы для меня служили гоголевские "Размышления о божественной литургии", которые занимали автора последние семь лет жизни. Притом, Гоголь, лично зная богослужение православной церкви с раннего детства, приписывает ему в "Размышлениях" решающее духовное значение для индивидуума и обновляющую силу для общества. Я считаю, что, во-первых, существует тес-

нейшая связь между "Размышлениями" и предыдущим творчеством, во-вторых, что ни литургическая тема, ни сами "Размышления", ни их взаимосвязи недостаточно - если вообще - изучены критикой. В рамках краткого сообщения ограничусь указанием лишь на главные аспекты моей темы.

1/ Если рассмотреть три цикла украинских повестей с точки зрения столкновения со злом, можно разделить персонажей, побеждающих зло, и персонажей, побеждаемых злом. Самым показательным примером, прямо парадигмой первого типа является Вакула из "Ночи перед Рождеством". Вакула - не только кузнец, но и певец храмового хора и церковный художник. "Торжество его искусства", как говорит рассказчик, - картина, на которой святой Петр в день страшного суда изгоняет из ада злого духа. /с. 203/. Он вооружен даром художественного изображения, его видение - победа над дьяволом - становится как бы моделью последующей повествовательной действительности. Вакуле на самом деле предстоит целый ряд приключений с сатаной. Однако кузнец умеет перехитрить врага и подчинить его себе - он гонит его теми же кнутами, которые он изобразил на своей картине.

Для нас особенно интересна сцена возвращения Вакулы из Петербурга в утро Рождества. Вся деревня "еще до света" собралась в церкви; прихожане становятся в привычный порядок, отражающий иерархические социальные отношения. Не все собравшиеся - набожные люди, и рассказчик их описывает со снисходительной симпатией: светские радости уже заранее определяют чувства многих прихожан. Но в этот раз и предстоящему разговору, и молитве мешает отсутствие Вакулы. "Все миряне заметили, что праздник, как будто не праздник; что как будто все чего-то недостает." /I, 241/. Индивидуальный поступок Вакулы - своевольная и опасная сделка с дьяволом - негативно сказывается на всей общине, на всем собрании. Сам Вакула явно ощущает свое отсутствие на важ-

ной рождественской службе, которую он проспит, как божественное наказание за легкомысленную поездку верхом на диаволе. Успокаивается он лишь обещанием скоро исповедаться и принести покаяние.

Отметим, что здесь деревенская община еще цела; она совпадает с общиной верующих - миряне образуют деревенский мир, и герой-победитель зла является составной частью и деревенского общества, и церковной общины.

2/ Самый поразительный пример победы зла над человеком в украинских повестях мы встречаем пожалуй в "Вие" /помимо "Страшной мести" и "Ивана Купалы"/. Хома Брут - воспитанник Киевской духовной семинарии, где он получает отвлеченное и поверхностное образование. Плохо подготовленный к жизни и духовной брани "философ" понесет поражение в борьбе с ведьмой. Храм, где он должен читать псалтырь три ночи подряд над умершей, заброшен. В нем, как сказано, "давно уже не отправлялось никакого служения." /II, 200/. Многолюдная кухня, где Хома днем старается забывать ночные ужасы, наряду с пустой церковью как бы символизирует отсутствие духовной жизни в этом месте. Не мудрено, что здесь демоническое - призвание ведьмой злых духов - преодолевает слово Божие - прочитанный недостойным Хомой псалтырь.

После нашествия демонов и смерти Хома храм окончательно теряет свое назначение, он прямо перестает быть церковью, так что "даже священник, при виде такого посрамления божией святости, не посмел служить панихиду в таком месте". /II, 217/. Это церковь, к которой, как сказано жутким образом, "никто не найдет теперь дороги". /т.ж./.

Этот процесс упразднения церкви имеет огромное значение для дальнейшего творчества Гоголя. Здесь, в Вие, весьма конкретно и пока еще с помощью фантастики происходит событие, от которого в поздних произведениях останется лишь результат. Результат этот - мир, где церковь вообще отсутствует, где человек даже дорогу к ней не находит, мир

"Ревизора" и "Мертвых душ".

3/ Но пока продолжается процесс опустошения церкви. Повесть о "двух Иванах" обрамляют две сцены, происходящие в миргородском храме. Вначале мы встречаем ханжеского Ивановича: каждое воскресенье он ходит в церковь, поет в хоре. Но и каждый раз после службы жестоко разгоняет нищих с крыльца. В дальнейшем, как известно, оба Ивана отданы на произвол страстей, которые на них налетают как налетели на Хому демоны: имя их многостяжание, зависть, гнев, памятозлобие, ненависть. Спустя 12 лет, рассказчик в дождливый праздничный день заглядывает в церковь: она пуста, народу почти никого. Но, к своему удивлению, рассказчик там встречается упрямых спорщиков, каждого на своем месте. Здесь, как видим, вторглись в храм уже не летящие фантастические демоны, а долговечная ссора; ее внесли в церковь упорствующие враги. Осквернение храма стало внутренне-реальным. Назначение храма и богослужения здесь уже вполне расходятся с действительностью: место всеобщего празднования пустеет, и те два, кто пришли, недостойны, ибо, как пишет Гоголь позже в "Размышлениях о божественной литургии",

/.../ "всякий предстоящий /.../ спеша примирится с теми, против которых питал какую-нибудь нелюбовь, ненависть, неудовольствие - всем им спешит дать мысленно лобзание /.../ ибо без этого он будет мертв для всех следующих священнодействий /.../ /Соч. Н.В. Гоголя, изд. 10-ое /Н. Тихонравов/, т.4, с. 443/.

1/ В "Носе" известная встреча майора Ковалева со своим носом происходит в Казанском соборе. Петербургская цензура перенесла эту сцену в Гостиный двор, в то время как Гоголь настаивал на том, чтобы сцена произошла именно в церкви, пусть даже в католической/см. письмо к Погодину, т. X, с. 355/. Какую функцию имеет место действия? Пустота Казанского собора напоминает нам концовку повести о двух Иванах, где, как было сказано, в церкви как бы скрепляет-

ся разъединение бывших неразлучных друзей. Нельзя ли в "Носе" видеть историю разъединения двух до того "неразлучных", органически связанных частей? Разве и здесь не скрепляется бессмысленное разъединение именно в храме? Ведь ханжеский, высокомерный нос в мундире во время службы делает вид, что он своего недавнего "носителя" не узнает. Гоголь в повести прибегает к абсурду, но если снять сюрреалистическую ставку, то в Казанском соборе встречаются просто две "личности" /или две сферы одной и той же личности/, из которых одна - нос - своевольно возвысилась над другой и теперь ее избегает. Этот разрыв бывшего единства в конечном счете вызван произвольным эгоизмом носа, и поэтому смог бы быть "вылечен" именно в церкви, в смиренном обращении к Богу. Но никто этой возможностью не пользуется, ни притворяющийся набожным нос, ни суетный и пустой Ковалев, ни остальные посетители собора. Тем самым храм перестал быть местом особенным, местом молитвы и покаяния. Он ныне ничем не отличается от шумного Невского проспекта. Свою специфическую функцию как примиритель человека с Богом и с ближним он больше не выполняет. - Вот возможный подход к пониманию этой сцены; вытекая из сравнения двух, на мой взгляд аналогичных храмовых сцен, он соответствует и общему характеру петербургских повестей.

2/ Работая над "Шинелью", Гоголь между 1-ой и 2-ой редакцией снял священника, который раньше еще присутствовал на крещении Акакия Акакиевича. Мне кажется, что отсутствие священника при воцерковлении младенца тут символизирует лишение человека видимого присутствия Церкви. Ведь хотя он крещен и тем самым формально является ее членом, Акакий Акакиевич всю свою жизнь проводит вне церкви, и ни при его смерти, ни на похоронах не выступит священник. А ведь именно он, нищий духом, одинокое дитя, беззащитное существо, нуждался бы в помощи и в поддержке. Но гоголевский житель

Петербурга, города сурового, безличного, холодного, оставлен и своей Церковью. Думается, что здесь можно увидеть скрытую критику того учреждения, которое Мережковский называет "исторической Церковью".

К категории заброшенных жителей Петербурга принадлежит и Поприцин, чьи высказывания представляют любопытную смесь умалишенности и разумной правды. Так, например, когда он говорит: "Я хочу видеть человека; я требую пищи, той, которая бы питала и усаждала мою душу.", /III, 204/, то, несмотря на смешной контекст этих слов, приходится принять их всерьез. В недавнем исследовании Поприцин, знаток собачьего языка, но и молитвы, по праву причислен к юродивым. /Т. Горичева, "Юродивые поневоле", машинопись, Париж, 1983/. Это нам помогает лучше оценить раннюю редакцию, к которой и здесь стоит обратиться. Речь идет о конце записок, где измученный в сумасшедшем доме Поприцин вызывает на помощь "матушку", видимо, свою мать /см. III, 314/. В своей монографии о Гоголе Игорь Золотусский /И.З., Гоголь, ЖЗЛ, 1979, с. 168/ приводит такой вариант черновика: "Матушка моя, Царица Небесная!" Таким образом, за выкриком Поприцина, этого "гения жажды любви", по словам того же Золотусского /И.З., Час выбора, М. 1976, с. 229/, скрывается молитвенное обращение к Божией Матери. Возможно, Гоголь вычеркнул религиозный элемент, чтобы показать нам человека во всей своей наготе, в полном одиночестве. Но ранняя редакция, передавая нам первоначальный замысел автора, как водяной знак веры в божью милость лежит под "Записками сумасшедшего".

1/ В "Ревизоре" из всех сословий этой общественной панорамы не представлены военные и духовенство. Изображение последнего на сцене строго запрещалось духовной цензурой; поэтому Юрий Манн считает, что "судить о намерениях автора "Ревизора" в отношении церкви трудно" /Ю.М., Поэти-

ка Гоголя, 1978, с. 197/. Можно, однако, предполагать, что в рамках сатиры Гоголь не хотел подвергать представителей духовенства всеобщему смеху, ведь даже в личных письмах Гоголя нет никаких антицерковных или даже антирелигиозных высказываний. Из довольно многочисленных церковных реалий выбираю лишь один образ. При спешной проверке городских учреждений испуганным городничим оказывается, что церковь при богоугодном заведении /1/ не только не выстроена; она никогда не начиналась, хотя сумма на нее ассигнована вот уже пять лет. /см. IV, 23/24/. Это знаменательная деталь. Между тем, как другие городские учреждения хотя лежат во зле, но стоят, церковь даже не начата. Наряду с комическим контекстом и реальным значением этого факта бесспорно можно его принять в переносном смысле, как символ того "нулевого" места, которое занимает Церковь в гнилом обществе и чисто телесном мире "Ревизора".

2/ Это верно и для "Мертвых душ", так верно, что употребляется даже идентичный образ. Из биографии Чичикова в II-ой главе поэмы мы знаем, что он молодым человеком пристроился в некую строительную комиссию /см. VI, 232/. В одной из ранних редакций она называлась "комиссия построения храма Божия" /VI, 561/, и как установил В.И. Шенрок /Материалы..., т. 3, с. 431/, речь идет о комиссии сооружения храма Христа Спасителя в Москве.

"Шесть лет возилась /комиссия/ около здания; но климат, что ли, мешал, или материал был такой, только никак не шло казенное здание выше фундамента. А между тем и в других концах города очутилось у каждого из членов по красивому дому гражданской архитектуры: видно, грунт земли был там получше."

/VI, 232/

И здесь наряду с исторической реминисценцией - снятой, по всей вероятности, по цензурным соображениям - в первоначальном замысле автора появляется мотив непостроенного храма. Чичиков, циник, аферист, мошенник, содействует нестрое-

нию церкви. Этот факт из его биографии можно отнести и ко всей его деятельности в первой части гоголевской поэмы. Другое свидетельство этого - мимолетная встреча героя с попом в воскресенье утром, в первый же день чичиковских налетов на помещиков /VI, 21/. Каждый идет своей дорогой: священник отправляется в церковь, служить литургию, а Чичиков - к Манилову, мертвые души приобретать.

3/ Любопытно, что мотив строения храма Гоголь - вряд ли случайно - развивает во 2-ой части Мертвых душ, где выступает помещик Хлобуев, умный и истинно набожный человек, но совершенно неспособный к практическому труду. Миллионер-моралист Муразов поручает ему сбор на церковь по всей губернии /см. VII, 103/, и Хлобуев, повинувшись, принимает эту задачу "не иначе, как за указание Божие." /VII, 104/. Так, наконец, гоголевский персонаж принимается за строение храма и Церкви среди общества.

Рядом с постепенной деградацией духовной жизни у гоголевских персонажей есть и попытка изображения "положительной", соответствующей идеалу набожности. Так, во второй редакции "Портрета" показан художник, который очищается от демонического воздействия картины постом и молитвой, в монастыре. Только после многолетнего непрестанного подвига художник берется за писание картины для монастырской церкви. Интересно, что во второй редакции, в отличие от первой, сюжет картины монаха-живописца - Рождество Христова. Тем самым, Гоголь прямо устанавливает связь с художником Вакулой и заглавием "Ночи перед Рождеством", так же как и с краткой притчей из "Арабесок", - "Жизнь". Поэтому вполне закономерно, что Гоголь и в "Размышлениях" ставит акцент на факте воплощения, как замечает комментатор этого сочинения Фэри фон Лилиенфельд¹ на основе того, что Гоголь в объ-

¹ Fairy von Lilienfeld. Gogol als der Verfasser der "Betrachtungen über die Göttliche Liturgie", in: Wegzeichen, Festgabe zum 60. Geburtstag von prof. Dr. Hermenegild Briedermann OSA, Würzburg, 1971, S. 398/.

яснении Проскомидии - первой части литургии - использует символику рождения Христа. Воплощение Бога является для Гоголя уже началом царствия Божия на земле, залогом конкретного спасения греховного мира.

И в обработке другого произведения - "Тараса Бульбы" - существенно усилен религиозный и особенно литургический элемент. Напомню только, что первое, что Андрий, сын Тараса, увидит в осажденном козаками городе, это именно богослужение в католическом монастыре. Служба эта поражает его собранностью и красотой. Она исполняется изнуренными, полумертвыми жителями города /см. II, 96/97/. Искренность, мужество и смирение молящихся в этой сцене придает всей повести новое направление - от слепого национального и конфессионального антагонизма к познанию вероисповедания врага, к уважению к его духовности.

Пример "положительной набожности" мы находим и во фрагменте "Рим": после долгих университетских лет, проводимых в шумном и суетном Париже, римский князь возвращается на родину, приплывает в Геную, и на прогулке по городу впервые за много лет входит в открытый храм, где совершает сердечную благодарственную молитву. Церковь здесь сливается с родиной, принявшей "блудного сына".

Мы видим, что Гоголь в данных произведениях первого римского периода трактовкой церковной темы, с одной стороны, как будто возвращается в более или менее цельный мир украинских рассказов - тема художника-победителя зла - и с другой стороны, обращает свое внимание на католицизм.

"Размышления о божественной литургии"

"Целью этой книги", пишет автор, "показать, в какой полноте и внутренней глубокой связи совершается наша литургия, юношам и людям, еще начинающим, еще мало ознакомленным с ее значением." /Тихонравов, с. 412/.

Скромно представляя свое сочинение как своего рода выбор из многих уже существующих толкований, он выражает желание, чтобы каждый читатель понял "необходимый и правильный исход одного действия из другого /.../. Всякому, со вниманием следующему за литургиею, повторяя всякое слово, глубокое внутреннее значение ее раскрывается будет само собою." /т.ж./.

Этому тексту до сих пор литературоведением практически не уделено никакого внимания. Единственным научным исследованием "Размышлений", по моим сведениям, является статья теолога-женщины Фэри фон Лиlienфельд, появившаяся в 1971 г. в Вюрцбурге /см. прим. на стр. 8 /. Автор, известный историк православной Церкви, рассматривает генезис гоголевского текста, устанавливает использованные Гоголем, в первую очередь, источники.

Автор - и мы вместе с ней - считает, что свою педагогическую задачу - ознакомить молодых и начинающих со смыслом богослужения и очередностью его различных действий - Гоголь удачно выполняет. Примером того служит дифференцированный подход Гоголя к богослужебному тексту. Общеизвестные молитвы, как Символ веры, Отче наш, евхаристический канон и т.д. - он цитирует в церковнославянском оригинале. Тайные же молитвы священника, которых народ не слышит, он переводит на русский. Третий вариант обработки текста - цитата молитвы со вставкой русских слов на месте малопонятных церковнославянских. По мнению автора, Гоголь в этой вполне сознательной, писательской работе над текстом, "блестяще сумел избежать стилистических разрывов и неожиданных переходов с одного языка на другой". /ук.соч., с. 386/.

Верный своему дидактическому принципу общей доступности, Гоголь выбирает из множества материалов, предлагаемых ему разными источниками, лишь самые необходимые сведения о храме, облачениях, утвари и об историческом развитии самой

литургии. Он также, в отличие от "Выбранных мест из переписки с друзьями", где он критикует католицизм, отказывается от всякой конфессиональной полемики. Здесь нет и такого мощного наставнического тона.

Важна констатация исследователя, что Гоголь пишет с точки зрения предстоящего; для него существенно, чтобы все присутствующие как можно более активно и молитвенно участвовали в литургическом действии.

Во второй половине прошлого столетия "Размышления", впервые изданные посмертно Кулишем в 1857 г., впоследствии часто издавались отдельной брошюрой и таким образом действительно играли назначенную им писателем воспитательную роль. Первое критическое издание сделано Тихонравовым в рамках Собрания сочинений в 1889 г. Добавлю, что "Размышления" не включены в Полное собрание сочинений, изданное Академией наук СССР с 1940 по 1952 год., как текст "узко бытового и моралистического характера, не представляющий литературного интереса." /IX, 612/. Это исключение, на наш взгляд, вдвойне не оправдано, ведь мы же здесь имеем дело, как убедительно показывает Фэри фон Лилиенфельд, с текстом, если не художественным в смысле беллетристики, то, по крайней мере, глубоко обдуманным и тщательно оформленным. Кроме того, "Размышления" выражают фундаментальный аспект миропонимания писателя. Но уже ради одной документальной полноты включение этого текста в канон сочинений Гоголя представляется необходимым. Тем самым был бы открыт и путь для исследования этого текста советским литературоведением, что бесспорно привело бы к ценнейшим результатам.

Какое же значение имеет литургия для Гоголя, и чем объясняется его интерес к ней? Он, кажется, первый светский писатель в России, серьезно размышляющий о роли Церкви в обществе. В Церкви он видит "сокровище, которому цены нет; но мы не знаем даже, где положили его." /VIII, 245. "Выбр.

места."/. Гоголь призывает к познанию этого сокровища - Церкви - и к введению его в жизнь каждого. Такую программу он излагает в двух из писем "Выбранных мест". Главной точкой соприкосновения Церкви с народом является литургия. И ее Гоголь "открывает" первым, смотрит на нее новыми глазами, как бы глазами князя Владимира в "Повести временных лет". Так "Размышления" иллюстрируют один из основных замыслов Гоголя.

Для Гоголя литургия - исторический документ в двойном смысле. Она символически изображает земную жизнь, смерть и воскресение Христа, и сама она уже много веков сохраняет свою древнюю форму. Но нельзя понять ее просто как памятник прошлого. Гоголь настаивает на том, что в центральной части литургии - в евхаристии - раскрывается символика культа, уступая место реальному событию: претворение хлеба и вина в тело и кровь Христа - реальность, прямо касающаяся каждого из предстоящих.

Другой аспект - действие литургии на человека. Выходя из храма, он "глядит на всех, как на братьев" /Тихонравов, с. 463/. Литургия в силах исцелить человека от ненависти и вообще от страстей, утверждает писатель. Она и благотворительно действует на общество, и Гоголь произносит эти потрясающие слова: "Если общество еще не совершенно распалось /.../, то сокровенная причина тому есть божественная литургия." /Т. 463/. /Возможно, что это убеждение Гоголя создавалось под влиянием высказывания Ж. де Местра, который в 1821 г. в 4-ой беседе из знаменитых "Санктпетербургских вечеров" писал: "/.../ Si le culte public /il ne faudrait pas d'autre preuve de son indispensable nécessité/ ne s'opposait pas ou peu a la dégradation iniverselle, je crois /.../ que nous deviendrions enfin de véritables brutes." /Joseph de Maistre, Les Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens

sur le gouvernement temporel de la Providence, 6e éd., 1850, t.1, p. 246/. Припомним, что публичное дело - смысл слова литургия - было, как и история, одной из постоянных и самых важных забот гражданина и мыслителя Гоголя. Своей красотой литургия кроме того борется с пошлостью, своей стройностью с моральным хаосом, свойственным многим гоголевским персонажам.

Третий аспект: Литургия своей непрестанной молитвой о здравии живущих и поминовении усопших сопротивляется забвению, которое грозит так часто гоголевским героям, боящимся, что от них, как от ведьм русских сказок, не останется "ни следа ни памяти". Назову лишь странную просьбу Бобчинского, желание Чичикова иметь потомство, требование портрета ростовщиком. В этом же плане литургия преодолевает одиночество, так распространенное в мире Гоголя.

Таким образом, "Размышления", с одной стороны, - продолжение и, так сказать, торжественное увенчание литургической темы. Подчас искаженным формам богослужения в творчестве здесь противопоставлен его идеал. С другой стороны, "Размышления" имплицитно ссылаются на разные индивидуальные и общественные недостатки и пороки, изображенные в художественных произведениях.

В свете приведенных выше данных можно предварительно заключить, что христианские элементы в творчестве Гоголя, эстетическую функцию которых стоило бы подвергнуть дальнейшему изучению, по крайней мере отчасти оправдывают взгляд позднего Гоголя на свои художественные произведения. Элементы эти, наряду с "Размышлениями", подтверждают подчас невидимые или скрытые авторские замыслы, служат одним из подходов к пониманию многослойного и трудного творчества.

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО "ИДИОТ"
/формальный уровень/

В. Лепахин

По свидетельству А.Г. Достоевской, самой трудной частью работы для писателя было "обдумывание, творение /создание/ плана романа ... Планы романа появлялись /создавались/ десятками, с очерками героев, с фабулой, а иногда с небольшими сценами" /5, т. II, с. 420/. Часто случалось, что Достоевский в процессе работы над планом коренным образом пересматривал фабулу романа, характеры и взаимоотношения героев, так что первоначальный и окончательный варианты становились планами как бы разных произведений. Это особенно заметно по роману "Идиот". В сентябре 1867 года только еще на подступах к произведению Достоевский следующим образом характеризует главного героя: "Идиот. Прослыл Идиотом от Матери, ненавидящей его... У него падучая и нервные припадки" /3, т. 9, с. 141/. В то же время под знаком "нотабене" писатель отмечает, что "идиотство его есть, в сущности, выдумка Мамаши ... так что, когда по вопросам Дяди стали давать себе отчет: да идиот ли он? - то к удивлению своему понять не могли, откуда это взялось и как установилось" /3, т. 9, с. 142/. Характер героя в первых планах коренным образом отличается от характера князя Мышкина: "Страсти у Идиота сильные, потребность любви жгучая, гордость непомерная, из гордости хочет совладать с собой и победить себя. В унижении находит наслаждение. Кто не знает его - смеется над ним, кто знает - начинает бояться" /3, т. 9, с. 141/. И в дальнейшем Достоевский отмечает в планах такие черты Идиота как ненависть, гордость и т.п.: "Главный характер Идиота. Самовладение от гордости /а не от нравственности/ и бешеное саморазрешение

всего" /3, т.9, с. 146, см. также с. 164, 165, 166, 170/. Но затем его характер начинает распадаться на две противостоящие друг другу стороны: "Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте - вот что только и можно, по-моему, по моей натуре, а так просто износиться я не хочу" /3, т.9, с. 180/. Идиот в планах Достоевского начинает читать Евангелие и рассуждать о Христе с Дядей, Женой, Умцкой /3, т.9, с. 167, 183, 184, 185 и др./. Примерно через полтора месяца работы над планами романа Достоевский дает Идиоту следующую характеристику: "Христианин и в то же время не верит. Двойственность глубокой натуры" /3, т.9, с. 185/. Лишь после этого и очень медленно в образе Идиота проявляются черты князя Мышкина: "Чудак, есть странности. Тих. Иногда не говорит ничего" /3, т.9, с. 201/. Затем впервые отмечается его любовь к детям: "Весь в детях" /3, т.9, с. 202/; мотив его особой любви к детям повторяется в подготовительных тетрадах более шести раз /3, т.9, с. 201, 206, 207, 213, 218, 220 и др./. Вслед за этим идет заметка о невинности князя, которая должна придать герою, по мысли Достоевского, "симпатичную черту". И лишь 9 и 10 апреля, т.е. примерно через полгода в тетрадах Достоевского появляется трижды крупными буквами сделанная запись "Князь Христос" с подзаголовком "Последняя идея" /3, т.9, с. 246, 249, 253/.

Таким образом, разработка Достоевским образа Идиота складывается из трех этапов, причем исходный его характер и итоговый являются антиподами. Первоначально характеристика Идиота - это характеристика человека гордого, тщеславного, питающего ненависть к окружающим. Затем творческое сознание Достоевского усиливает в нем "двойственность глубокой натуры", пытаясь создать образ "неверующего христианина". И, наконец, писатель останавливается на характере "положительно прекрасного человека", одним из источников и

прообразом которого становится Иисус Христос. Мы далеки от мысли утверждать, что в образе князя Мышкина Достоевский хотел изобразить собственно Христа. Все же при внимательном чтении романа нельзя не заметить довольно внушительного числа совпадений между биографиями основателя христианства и героя произведения, отдельными чертами их личностей, их поведением в определенных ситуациях, между самими ситуациями, в которые они попадают, в которых действуют. Эти совпадения и составляют тему статьи, и именно они, в противоположность содержательному, составляют формальный уровень.

Иисус Христос происходит из древнего царского рода, он дальний потомок царя Давида. Мышкин - княжеского рода "хотя и не блестящего, но весьма древнего" /4, т.6, с. 19/. Род Мышкиных в момент появления на сцене князя можно считать захудалым, обнидавшим и почти пресекшимся. О бедности христовой ветви рода царя Давида имеются данные в самом Евангелии. По ветхозаветному закону об очищении родильницы иудейская женщина на сороковой день после родов должна очиститься принесением в жертву ягненка. Лишь убогим, крайне бедным разрешалось приносить горлиц /Лев. XII, 6-8/. По словам апостола Луки Богородица принесла в жертву двух горлиц, как бедняки. Иисус Христос - последний в своем роду, князь Мышкин - "единственный представитель своего рода" /4, т.6, с. 23/. У них не может быть потомства, они девственники. В Евангелии Христа называют "назарянином" /из города Назарета/ и "назореем", т.е. человеком, с детства посвященном богу по обету "назорейства" монашеского типа, установленному в Книге Чисел /Числ. VI, 1-21/. Князь же в романе неоднократно признается Рогожину и другим, что по болезни своей он совсем не знает женщин и не может жениться /4, т.6, с. 17, 42/.

Согласно мнению многих исследователей жизни и личности основателя христианства, он не получил систематического

образования /12, с. 170-171/. Иудеи именно поэтому удивлялись проповедям Христа, "говоря: как он знает Писания, не учившись?" /Ин. VII, 15/. В частности, Ренан, книгу которого Достоевский хорошо знал, считает, что Христос, например, не был знаком с греческим языком и греческой философией, эллинской культурой, с произведениями своих знаменитых современников как греков, так и иудеев /13, с. 22-23/. Князь Мышкин, как уже отмечалось, и сам неоднократно упоминает о своей необразованности /"я правильно не учился"/, о ней же говорит и Аглая /4, т.6, с. 32, 586/. Но князь, как и Иисус, который учился ремеслу, т.е. плотницкому делу /Мк. VI, 3/, приобрел практическое умение, научившись каллиграфии /4, т.6, с. 33/.

Осознание своей миссии Христом дают почувствовать все четыре евангелиста. В словах Христа часто повторяется такой мотив: "Не мир пришел я принести..." /Мф. X, 34/ /курсив здесь и далее наш - В.Л./; "Я пришел призвать..." /Мф. IX, 13/; "Сын Человеческий пришел взискать..." /Лк. XIX, 10/; "Не думайте, что я пришел..." /Мф. V, 17/ и др. Сознание своего посланничества, своей особой учительской и спасительной миссии постоянно присутствует во всей деятельности и проповеди Христа. В романе также наличествуют мессианские мотивы в поведении и словах князя. По дороге в Петербург в вагоне князь думает: "Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо" /4, т.6, с. 87/. В этих словах недвусмысленно звучит мотив начала проповеднической деятельности. И уже в Петербурге у Епанчиных после того, как генерал и Аделаида называют его философом, он признается: "Вы, может, и правы... я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать..." /4, т.6, с. 69/. Христос с готовностью

шел "в ближние селения и города", чтобы учить народ проповедывать, говоря при этом: "Ибо я для того и пришел" /Мк. I, 38; также Ин. VIII, 42, XIII, 3, XVI, 27-28/. Мотив особого предназначения князя подтверждается и словами некоторых персонажей. Лизавета Прокофьевна, едва познакомившись с ним, заявляет: "Я верую, что вас именно для меня бог привел в Петербург из Швейцарии. Может быть, будут у вас и другие дела, но главное для меня. Бог именно так рассчитал" /4, т.6, с. 95; см. также с. 362/.

Ветхозаветные пророчества, которые церковь относит ко Христу, а также апостол Иоанн неоднократно называют Христа "агнцом" /Ис. III, 7; Ин. I, 29; Откр. VII, 9 и др./. Князя Мышкина называют овцой. Это делает Рогожин в сцене с пощечиной: "Будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу /он не мог приискать другого слова/ оскорбил!" /4, т.6, с. 135/.

Согласно Евангелию, учение Христа вначале многих привело в смущение, многие его отвергли, некоторые считали Христа безумным /Мк. III, 21; Ин. X, 20; VIII, 48/, "Братья его не веровали в него" /Ин. VII, 5/, над ним смеялись /Мф. IX, 24; Мк. V, 40; Лк. VIII, 53; XVI, 14/, после суда у Пилата над Христом издевались как над шутком /Мф. XXVII, 27-30; Мк. XV, 16-20; Ин. XIX, 2-3/. Восприятие князя его окружением дает немало параллелей. Самое, пожалуй, мягкое прозвище князь получает от Лизаветы Прокофьевны - "чудак" /4, т.6, с. 207/, генерал Епанчин, Настасья Филипповна и Рогожин уверены, что князь "того" /4, т.6, с. 189, 209/. Другие выражаются более категорично: князя и в глаза и за глаза называют несчастным сумасбродом, сумасшедшим, пен-тюхом, идиотом /4, т.6, с. 23, 100, 204, 323, 393, 574, 630 и др./. Над князем также смеются. Смеются над его словами, поступками и всем поведением. Его высмеивает Аглая, смешным его называют Варвара и Ипполит, смехом его

готовятся встретить у Настасьи Филипповны /4, т.6, с. 531, 542, 582 и др./. Наконец, князя называют и шутом, издеваясь над ним, как над шутом /4, т.6, с. 366, 586/.

Даже любящие князя люди часто не могут понять и оправдать его действия. После встречи Аглаи с Настасьей Филипповной и поведения князя при этом Достоевский говорит о "негодовании которое он /князь - В.Л./ возбудил к себе даже в друзьях своих" /4, т.6, с. 653/. На него негодуют Вера Лебедева, Келлер, сам Лебедев /"весьма искренне"/, князь Щ. отворачивается, встретив князя. В общем, заключает Достоевский, "окружавшие князя отчасти восстали против него" /4, т.6, с. 661/. Этот эпизод имеет параллель в Евангелии. Иоанн сообщает, как однажды произошло разделение учеников: "С этого времени многие из учеников его отошли от него и уже не ходили с ним" /Ин. VII, 65-66/. Сомнения в "нормальности" Христа заходили так далеко, что, как сообщает евангелист Марк, "ближние Его пошли взять Его; ибо говорили, что Он вышел из себя" /Мк. III, 21/. В романе князя хотят взять под опеку "ближние", засомневавшись в его умственных способностях после выбора между Аглаей и Настасьей Филипповной.

Деятельность Христа была тесно связана с горами: в одном из искушений возводит "его дьявол на высокую гору" /Мф. IV, 8/; на горе произносит он свою самую значительную проповедь, получившую поэтому название Нагорной /Мф. XIV, 23; Мк. III, 13; Мк. IV, 12; Ин. IV, 3/; в горы удаляется Христос для уединения и молитвы: "... пошел на гору помолиться" /Мк. VI, 46/; "... ночи проводил на горе Елеонской" /Мк. XXI, 37/; "... удалился на гору один" /Ин. VI, 15/; гора /по преданию Фавор/ стала местом преображения Христа перед тремя любимыми учениками /Мф. XVII, 1-9; Мк. IX, 2-9/. Горы играют важную роль в духовной

жизни князя. Рассказывая о своей жизни в Швейцарии, он неоднократно упоминает о том, что горы были его прибежищем в тяжелые минуты: "Иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы ... Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то ..."; "... Я уходил тосковать один в горы"; "Мгновениями ему мечтались и горы, и именно одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить..."; "Это было в Швейцарии... Он раз зашел в горы... Как простирал он руки свои в эту светлую бесконечную синеву и плакал..." /4, т.6, с. 68, 86, 392, 481/.

С горами, точнее с горой Елеонской, связано ставшее сюжетом многочисленных живописных полотен - моление о чаше: "И взял с собою Петра, Иакова и Иоанна; и начал ужасаться и тосковать. И сказал им: душа моя скорбит смертельно... И говорил: Авва Отче! все возможно тебе; пронеси чашу сию мимо меня; но не чего я хочу, а чего ты" /Мк. XIV, 33-36, также Мф. XXVI, 36; Лк. XXII, 39/. Этот эпизод из жизни Христа вспоминает князь в самом начале романа, когда рассказывает камердинеру Епанчиных о смертной казни, а затем сам князь в тяжелую минуту испытывает похожую внутреннюю борьбу, в описании которой имеются не только ситуативные, но и лексические совпадения с Евангелистом: "... Ему /князю - В.Л./ ужасно вдруг захотелось оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. /курсив наш - В.Л./. Но ... он тотчас решил, что бежать "невозможно", что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению

их он не имеет теперь никакого даже права /4, т.6, с. 350; см. также с. 68, 254, 392, 481/. Это душевное состояние князя так живо напоминает "гефсиманское борение", что эпизод из Евангелия можно, на наш взгляд, считать одним из прямых источников вдохновения Достоевского.

Нельзя считать случайной оговоркой и намерения князя воскрешать. Как Христос воскрешает Лазаря /Ин. XI, 43-44/, дочь Ираира и сына вдовы /Мф. IX, 23-25; Мк. V, 38-42; Лк. VIII, 49-56/, так и князь чувствует в себе способности и силы воскрешать окружающих людей. Уже в самом начале романа, когда князь еще не знает Настасью Филипповну, лишь увидев портрет, он говорит о ее спасении: "Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!" /курсив наш - В.Л./ /4, т.6, с. 42/. И в конце романа, накануне своей свадьбы с Настасьей Филипповной, князь "искренне верил, что она может еще воскреснуть" /4, т.6, с. 567/. Мотив "воскрешения" Настасьи Филипповны, таким образом, проходит через весь роман. /Даже имя ее по-гречески означает "воскресение"/. Вначале и сама "она желала бы воскреснуть, хоть не в любви, так в семействе" /4, т.6, с. 56/, Аглая же прямо говорит, что князь "обязан воскресить ее" /4, т.6, с. 495/, и, наконец, он сам делится опытом "воскрешения": "Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет..." /4, т.6, с. 493/. Вообще, сами слова "воскресение", "воскреснуть" встречаются в романе довольно часто и не только по отношению к Настасье Филипповне. "Воскреснуть" хотел бы Ганя Иволгин /4, т.6, с. 98/, о собственном "воскресении из мертвых" говорит Ипполит /4, т.6, с. 591/, и сам "князь точно из мертвых воскрес", когда, например, получил от Аглаи подарок. Князь хочет воскресить не только Настасью Филипповну, но всех без исключения. На вечере у Епанчиных в своей "проповеди" перед важными гостями он

прямо заявляет: "Я чтобы спасти всех нас говорю" /4, т.6, с. 625/. Такие примеры подтверждают, что мотив "воскресения-воскрешения" не случаен, что это не простое формальное заимствование евангельской лексики и фразеологии, а вполне сознательное и содержательно обоснованное проведение по всему роману именно христианского мотива как чуда или, до крайней мере, надежды на чудо, которую приносит с собой князь.

Важную роль в романе играет и другая черта князя - его умение угадывать, разгадывать. Для Христа нет неясного в своей судьбе, он знает время и место своей смерти, он знает свою посмертную судьбу, своими духовидческими прозрениями он привлекает к себе новых учеников /например, Нафанаила - Ин. I, 45-50/, он предсказывает отречение Петра, разрушение Иерусалима, предательство Иуды. Христос легко читает в сердцах людей их тайные помыслы: "Иисус, тотчас узнав духом своим, что они так помышляют в себе, сказал им: для чего так помышляете в сердцах ваших?" /Мк. II, 8, также II, 6; Мф. IX, 4; Лк. V, 22, IX, 47/. Князь на страницах романа многократно пророчествует, прорицает, предвидит. Эту его способность окружающие сразу замечают, называя ее по-разному, но чаще всего способностью "угадывать". "Угадчиком" его считают сестры Епаннины, "мастером угадывать" - Настасья Филипповна, умению проникнуть в тайные движения души собеседника поражается Ипполит, "глубочайшая психология наблюдения" приводит в замешательство Келлера. Меткое слово находит для определения этой способности князя Лебедев - "насквозь прочитал" /Ипполита князь/. Действительно, в сердцах окружающих его людей нередко князь читает как в открытой книге и предвидит их судьбу. Поэтому Настасья Филипповна спрашивает именно князя, выходить ли ей замуж за Ганю Иволгина, для кото-

рого обиден такой "авторитет" князя. Едва зная Рогожина, и, лишь взглянув на портрет Настасьи Филипповны, князь предрекает, что если бы Рогожин и женился на ней, то "через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее" /4, т.6, с. 42/. Это пророчество неоднократно повторяется /4, т.6, с. 236, 242/. Князь "угадывает" с первой встречи Настасью Филипповну, отчего та "вдруг вся изменилась" /4, т.6, с. 138/, он предвидит, что в конце концов Настасья Филипповна не решится на брак с ним и сбежит /4, т.6, с. 673/. Наконец, через нее князь предвидел и свою собственную судьбу: "... Ему всегда казалось, что эта женщина явится именно в самый последний момент и разорвет всю судьбу его как гнилую нитку..." /4, т. 6, с. 637/. Тем не менее князь, предугадывая, зная, предвидя многое, не пытается избежать своей судьбы и вполне сознательно принимает "чашу сию" из рук окружающих, в первую очередь Настасьи Филипповны, Аглаи и Рогожина.

Перед покушением на него Рогожина, князь долгое время борется с искушением заранее обвинить Рогожина в дурных намерениях. Эта борьба со "странным и ужасным" демоном выражается им в понятиях христианского богословия и христианской мистики как борьба "мрака" и "света", "страдания" и "радости", "отчаяния" и "надежды" /4, т.6, с. 260-263/, демон "привязывается" к князю и "нашептывает" ему "низкое предчувствие" в отношении Рогожина. Князь то "отрекается" от своего демона, то опять "верит" ему. С одной стороны, князя одолевают мрачные предчувствия в отношении Рогожина, что должно было бы повлечь за собой попытку как-то защититься, с другой стороны, даже мысленно обвиняя Рогожина, князь совершает тяжкий грех, чувствует свою "бесчестность", "унижительность" своих подозрений. Его прозорливость вносит в его жизнь элемент фатализма, сознание своего особого предназначения и чувство невозможности избежать того или иного события, поступка. То есть предвидение князя, как божественное предвидение Христа, направлено не на то, чтобы изменить ход

событий, а на то, чтобы помочь им свершиться, в точности их исполнить, ибо за ними стоит божественная воля, божественное провидение. Пытаться изменить их, значит стать богопротивником. Может быть, наиболее ярко эта мысль выражена в сцене у Пилата, который, возмущившись молчанием Христа, сказал: "Мне ли не отвечаешь? не знаешь ли, что я имею власть распять тебя и власть имею отпустить тебя?" На что Христос дает ясный ответ, раскрывающий роль Пилата лишь как орудия божественного провидения: "Ты не имел бы надо мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше" /Ин. XIX, 10-11/.

Эта точка зрения на соотношение божественной и человеческой воли многократно отражается в Новом завете. Когда Христос перестает говорить притчами и впервые открывает своим ученикам, что ему подлежит "быть убиту, и в третий день воскреснуть" /Мф. XVI, 21/, то Петр начинает уговаривать, "прекословить", не желая, чтобы это случилось с учителем, на что Христос резко возражает одному из любимых своих учеников: "Отойди от меня, сатана: ты мне соблази; потому что думаешь не о том, что божие, но что человеческое" /Мф. XVI, 23/. Урок, полученный Петром, находит продолжение в "Деяниях апостолов". Когда в среде апостолов возник вопрос об обрезания язычников, и Петра обвиняли в том, что он ходил к ним и принимал пищу с ними, Петр ссылаясь на свое видение, бывшее с ним в Иоппии, возразил: "... Если бог дал им такой же дар, как и нам, уверовавшим в Господа Иисуса Христа, то кто же я, чтобы мог воспрепятствовать богу?" /Деян. XI, 17/. Этот вопрос - кто же я, чтобы мог воспрепятствовать богу - не раздается из уст князя Мышкина, но всегда присутствует в его поступках, в его отношении к окружающим. Свой дар предвидения он никогда не использует для того, чтобы "воспрепятствовать". Поэтому когда Рогожин действительно совершил покушение, когда князь увидел поднятую на себя руку, он "не думал ее останавливать" /4, т.6, с. 266/, он только крикнул: "Не верю!" Но еще более характер-

но отношение князя к этому покушению в дальнейшем, в разговоре с Рогожиным. В том, что покушение Рогожина произошло, случилось, князь обвиняет не только его, но и себя. Своим подозрением он как бы подтолкнул Рогожина на покушение, и стал как бы соучастником покушения на себя самого. Если бы покушения не совершилось, на князя лег бы тягчайший грех, но именно тем, что Рогожин совершает это покушение, он снимает с князя этот грех: "Не подыми ты руку тогда на меня /которую бог отвел/, чем бы я теперь перед тобой оказался? Ведь я же тебя все равно в этом подозревал, один наш грех, в одно слово!" Таким образом, князь будучи в "полнейшем убеждении", что Рогожин "посягнет" на него, не предпринял никаких мер, чтобы защититься заранее, ни в момент покушения, исполнив тем самым божественную волю, которая и отвела руку Рогожина.

То, что князь общается с очень разными людьми, что в круг его знакомых входят даже подозрительные лица с точки зрения светского общества, также имеет свои параллели в Евангелии. Мытари, кающиеся грешники, блудницы, бедняки, нищие и невежественные люди окружали Христа. Люди благочестивые, фарисеи и книжники возмущались этим, говоря ученикам Христа: "Он принимает грешников и ест с ними" /Лк. XV, 1-2/, Христа называли "другом мытарей и грешников", роптали на него /Мф. IX, 10-11; XI, 19; Мк. II, 15-16; Лк. V, 30, VII, 34 и др./. Князя также обвиняют в том, что он общается с недостойными людьми. Уже на первых страницах романа Аглая не без иронии высказывается о Мышкине: "Князь - демократ!" - настолько неприятно поразило Епанчиных известие о том, что князь беседовал с камердинером о смерти и смертной казни и вообще о серьезных вещах и "высоких материях". И затем князь окружает себя людьми, не вызывающими уважения в свете: это и Лебедев /евангельская параллель - мытарь/, и Ганечка /слуга маммоны/, и Птицын /ростовщик/, и Рогожин /покушение на жизнь князя и убийство Настасьи Филипповны/.

и Генерал Иволгин /кающийся грешник/, и Келлер /невежда, приживала, бесчестный человек/ и т.д. Генеральша Епанчина настолько презирает окружение князя, что сама находясь в этом откружении во всеуслышание заявляет: "Не красива же твоя компания!..." /4, т.6, с. 275-276/. В другом месте она опять взывает к князю: "И не стыдно тебе, князь, с такими людишками водиться, еще раз говорю?" /4, т.6, с. 330/. Мать поддерживает и Аглая: "Если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь буду вас одного ненавидеть!" /4, т.6, с. 341/. Князь, конечно, не оставляет этих людей. Мало того, он с ними сближается. После всех этих угроз со стороны генеральши и Аглаи он вступает в более тесные отношения и с Бурдовским, и с Ипполитом, и с Келлером. Князь ничего не отвечает своим обвинителям, но мог бы ответить теми же словами, которыми возразил книжникам и фарисеям Христос: "Не здоровые имеют нужду во враче, но больные" /Мф. IX, 12/. Князь молчит, но как бы реализует эти слова Христа делом, всем своим поведением, и в этом смысле он выступает в романе как "друг мытарям и грешникам".

Интересно сопоставить отношение к женщине основателя христианства и героя романа. По мнению некоторых исследователей Евангелия, Христос являет собой первый пример в литературе Древнего Востока полного уважения к женщине, пример равного отношения к мужчинам и женщинам. Свидетельства этого видят и в том, что Христос простой самарянке /между иудеями и самарянами существовала глубокая распря религиозного характера/ говорит о серьезнейших религиозных вопросах /Ин. IV, 4-26/, так что даже "ученики его удивились, что он разговаривал с женщиною" /Ин. IV, 27/. Свидетельством этого считают и ответ Христа Марфе, жаловавшейся на свою сестру, не помогавшую ей по хозяйству /Лк. X, 38-42/. В ответе Христа находят мысль о том, что и женщина должна жить духовной жизнью наравне с мужчинами, жизнью полной

духовных интересов и стремлений. Христос видел в женщине не пол, а прежде всего человека. Князь именно этим производит впечатление на Настасью Филипповну - он говорит с ней как с человеком, а не как с женщиной, и она сразу откликается: "Спасибо, князь, со мной так никто еще не говорил до сих пор" /4, т.6, с. 195/. Позже и Лебедев подмечает именно эту особенность отношения князя к женщинам: он как будто не замечает, даже не знает различий пола и с одинаковой серьезностью разговаривает с мужчинами и женщинами, с одинаковым вниманием слушает их, высказывает одинаковое уважение к их мнению, обсуждает с ними самые серьезные проблемы. Своим отношением к женщинам князь, по слову Лебедева, "возвышает" их: "Вот с ней /с Настасьей Филипповной - В.Л./ никто так не говорил-с, как вы, все о любви-шках говорили, а вы о столпотворении, так это ее возвышает в ее глазах, она рада ученому разговору" /3, т.9, с. 245, 253/.

Одним из важнейших событий периода пребывания князя в Швейцарии является его общение с детьми, которое в некоторых деталях напоминает отношения Христа с учениками. Дети сначала не полюбили князя /4, т.6, с. 78/. Кроме того, что он был взрослым, что само по себе затрудняло сближение, он был еще и иностранцем. Из Евангелия мы знаем, что если некоторые ученики тотчас последовали за Христом, то некоторые не сразу признали в нем учителя /например, уже упоминавшийся Нафанаил - Ин. I, 45-49/, другие с недоверием относились к нему /Ин. III, 25-26/, третьи не знали за кого почитать его /Мф. XVI, 15; Мк. VIII, 29; Лк. IX, 20/. Кроме того, Христос как Галлилеянин в Иудее должен был казаться если не иностранцем, то чужаком. В Галлилее было даже особое произношение, по которому, например, легко обнаружили происхождение Петра во дворе Канафы во время суда над Христом /Мф. XXVI, 73/. Преследования, ко-

торым вначале подвергался князь в швейцарской деревушке, также имеют параллели в Евангелии, князь даже использует евангельскую лексику, называя их "гонениями". Дети бросают в него камнями - мотив, тоже заимствованный из Евангелия, в экземпляре Евангелия Достоевского он многократно подчеркнут писателем /Ин. VIII, 59; X, 31/. Интересно, что зачинщиками этого гонения на князя был пастор и школьный учитель /евангельская параллель саддукеи и фарисеи/. Как у Христа были тайные ученики, например, Никодим и Иосиф Аримафейский, "страха ради иудейска" не заявлявшие об этом открыто, так и у князя в период сближения с детьми появляются "тайные ученики", приходящие к нему "даже украдкой". Такие особые отношения князя с детьми в основе своей имеют не только формальные, но и содержательные христианские корни.

Евангелия неоднократно упоминают об особом отношении Христа к детям, суть которого наиболее ярко выражена в следующих словах: "... Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное" /Мф. XVIII, 3; XIX, 13-15; Мк. IX, 33-37; Лк. IX, 46-48; XXII, 24-27/. Апостол Павел таким образом истолковывает это высказывание Христа: "Не будьте дети умом: на злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни" /I Кор. XII, 20/. В стремлении создать образ "положительно прекрасного человека" Достоевский дает пример именно такого "младенца". Его отношение ко злу, его восприятие зла, направленного как против других, так и против него лично носит совершенно детский характер. По всему роману идет это особое отношение князя ко злу. Особенность состоит в том, что мы не найдем, пожалуй, ни одного случая, на основании которого могли бы заключить, что князь в своем поведении сознательно руководствовался какими-либо христианскими заповедями. Князь исполняет заповеди без всякой рефлексии,

даже не вспоминая о них, не делая никакого волевого усилия для этого, даже как будто не подозревая о возможности двух реакций на зло. "Детскость" князя беззащитна, но она дает ему другое более могущественное покровительство - божье. Лебедев после бегства Настасьи Филипповны из-под венца "вздыхает" о князе: "Утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам... И самого младенца бог сохранил, спас от бездны, он и все святые его". /4, т.6, с. 674-675; см. Мф. X, 25; Лк. X, 21/.

Большое значение в характере Мышкина имеет то, что он "чист сердцем". "Блаженны чистые сердцем; ибо они бога узрят" /Мф. V, 8/ - это одна из главных заповедей блаженства, данных Христом в Нагорной проповеди. Борьба за чистое сердце в духовной жизни христианина играет важнейшую роль, ибо сердце может стать "органом" святого духа, но может превратиться в орудие сатаны, дьявола. В другом месте Христос говорит, что именно "из сердца человеческого исходят злые помыслы" /Мк. VII, 21/. Сердце является центром, средоточием христианской жизни личности, именно в сердце человека помещает Достоевский борьбу между дьяволом и богом, сердце делает "полем их битвы". Многие действующие лица романа неоднократно упоминают о каком-то совершенно особенном его сердце: князь Щ. называет его "прекрасным сердцем" /4, т.6, с. 386/, Лебедев утверждает, что для милосердия "надо сердце такое, как ваше, иметь" /4, т.6, с. 557/, генерал Иволгин говорит: "Сердце как ваше, не может не понять страждущего" /4, т.6, с. 550/, Евгений Павлович, хотя и в отрицательном контексте, но без сомнений называет сердце князя "христианским". Такие примеры слишком многочисленны и однозначны, чтобы видеть в них обычный разговорный смысл, сводящийся к тому, что князь сердечный человек. Князь не просто "сердечный чело-

век", князь именно чист сердцем как христианин.

Многие "кровные" идеи и мысли Достоевского в романе "развивают" второстепенные персонажи. В результате роман оказывается не только пронизанным христианскими мотивами и, больше, - христианским мировоззрением, он пропитан и буднями христианской жизни. Персонажи романа не только часто обсуждают евангельские события, евангельские изречения и заповеди, не только обсуждают христианские проблемы, они погружены в общую кризисную христианскую жизнь эпохи. Некоторые из них пытаются мыслить себя вне христианства, выступают против него, с критикой основных его положений, но в своих рассуждениях они невольно показывают, что все проблемы, к которым они обращаются, воспринимаются ими в свете христианского учения, или приходят даже к таким парадоксам, как использование евангельской, христианской понятийной системы для защиты и оправдания антихристианских теорий и действий. К евангельским образам, мотивам, лексике обращаются почти все персонажи романа. Рогожин называет "Иудой" Ганю Иволгина и тут же князя - "овцой" /3, т.6, с. 129, 135/. Генерал Епанчин называет "Содомом" финал дня рождения Настасьи Филипповны, ему вторит, но совершенно независимо и Тоцкий /4, т.6, с. 196, 202/. Аглая получает письмо от князя, и это случается именно на святой, т.е. первой послепасхальной неделе, а Лебедев толкует Апокалипсис своему начальнику, предвещая ему скорую смерть; толкование же происходит также на святой неделе, а смерть случается на фоминой /4, т.6, с.214, 229/. Ипполит после всех воинственно-атеистических заявлений, когда вспоминает о своей семье, о несчастных брате и сестрах, умоляет Лизавету Прокофьевну: "Вы святая, вы ... сами ребенок, - спасите их!... Вам бог воздаст за это сторицею, ради бога, ради Христа!" /4, т.6, с. 338-339/. "Друзья" Бурдовского приходят "требовать" деньги у князя,

по той простой причине, что Бурдовский - их "ближний". Вот опять Настасья Филипповна "набожно поклонилась образу" перед венчаньем с князем, как бы испрашивая последнего совета и благословения, и она же описывает плод своей религиозной фантазии - картину, изображающую Христа /4, т.6, с. 67, 516-517/. Вот Лебедев не только толкующий Апокалипсис, но и без заминки цитирующий Библию и в применении к себе, и по отношению к другим "/3, т.6, с. 228, 674/, а рядом Евгений Павлович, не затрудняющийся прибегнуть к евангельскому образу для объяснения отношений князя и Настасьи Филипповны /4, т.6, с. 657/, а за ним опять Лебедев, просыпающийся по ночам для молитвы с земными поклонами. Вот Аглая, подхватив князя на руки в момент припадка, слышит дикий крик "духа сотрясшего и повергшего" /Мк. IX, 17-27; Лк. IX, 42/, а вот Лизавета Прокофьевна не выдерживает молчания и обращается с гневным монологом к компании Бурдовского: "В Бога не веруют, в Христа не веруют. Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю". Главное обвинение, которое она бросает Ипполиту, состоит в том же: "Ты его /Колю - В.Л./ атеизму учишь, ты в Бога не веруешь" /4, т.6, с. 325/. Та же Лизавета Прокофьевна легко может перефразировать отдельные евангельские изречения /4, т.6, с. 94/. Многие действующие лица романа, в том числе и князь считают веру спасительной, а отсутствие ее губительным. Аглая пренебрежительно говорит о Ганечке, что тот "на веру решиться не в состоянии", князь думает о Рогожине, что тот "хочет силой вернуть свою потерянную веру", а Келлер в своей исповеди, признается князю, что "потерял всякий призрак нравственности /единственно от безверия во Всевышнего/" /4, т.6, с. 98, 262, 350/. Князь, таким образом, не одинок на своей позиции христианской культуры, но он бесконечно одинок

на позиции христианства как идеала, идеала - Христа.

На протяжении романа он лишь несколько раз прямо прибегает к цитированию или перефразированию библейских стихов. Приехав в Петербург, он говорит генералу Епанчину, а затем повторяет генеральше, что не знает "куда голову приклонить", во втором случае он даже употребляет поэтический возвышенный церковнославянский вариант - "главу" /4, т.6, с. 41, 61/, применяя к себе слова Христа: "Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову" /Мф. VIII, 20 и Лк. IX, 58/. Еще один стих вспоминает князь, обращаясь к Лебедеву: "Полноте служить двум господам" /4, т.6, с. 227/. В Евангелии Христос говорит: "Никто не может служить двум господам" /Мф. VI, 24; Лк. XVI, 13/. Наконец, в финале романа князь в гостинной Епанчиных убеждает своих аристократических собеседников: "Станем слугами, чтобы быть старшинами" /4, т.6, с. 626/. Этот призыв князя имеет несколько параллелей в Евангелии. "Кто хочет быть первым, будь из всех последним и всем слугою"; "Вы знаете, что почитающиеся князьями народов господствуют над ними, и вельможи их властвуют ими. Но между вами да не будет так: а кто хочет большим между вами, да будет вам слугою" - так передает поучения Христа евангелист Марк /Мк. IX, 35; X, 42-43, также Мф. XX, 26-27/.

Эти изречения не вносят какого-либо решающего момента в понимание мировоззрения князя, его христианского характера. Он даже избегает называть себя христианином и прямо никогда не заявляет о своих христианских взглядах. На прямой вопрос Рогожина: "А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет?" - князь не отвечает. Только уже уходя вместо ответа рассказывает Рогожину о своих "четырёх разных встречах" и делает

из них вывод о сущности религиозного чувства /4, т.6, с. 249-250/. От самого князя мы, таким образом, получаем только косвенный ответ, но другие не сомневаются в вере и христианских убеждениях князя. Об этом мы узнаем только через третьих лиц. Ипполит со слов Коли называет князя "ревностным христианином", и также со слов Коли, но от Ипполита мы узнаем, что князь сам себя называет христианином /4, т.6, с. 433/. На вечере у Епанчиных один из присутствовавших представителей света обращает внимание на князя: "Вы, кажется, очень религиозны, что так редко встретить теперь в молодом человеке" /4, т.6, с. 614/. Наконец, как уже говорилось, Евгений Павлович называет сердце князя "христианским".

В таком подходе Достоевского к проблеме "христианской принадлежности" своего героя мы находим также евангельские истоки. Христос только ученикам и не сразу открывает свое сыновство /князь Мышкин - Коле/, а на суде же в синедрионе и у Пилата он молчит или отвечает косвенным образом: "И сказали все: итак, ты Сын Божий? Он отвечал им: вы говорите, что я" /Лк. XXII, 70/. Христос не заявляет о своем избранничестве, о своем сыновстве, даже ученикам Иоанна Крестителя он не отвечает прямо, кто он. Христос свидетельствует о себе своими делами /Ин. V, 36/ и судящие его вынуждены первыми сказать это слово - "Сын Божий". Точно так же князь никогда прямо не заявляет о своей вере, не называет себя христианином, но своими действиями, поступками, всем своим поведением заставляет сказать об этом окружающих. Он не самозванец, он не сам свидетельствует о себе, а заставляет свидетельствовать об этом окружающих, причем нередко даже против их воли.

Известно, что Достоевский был хорошо знаком с книгой французского писателя-историка Эрнэста Ренана "Жизнь Иисуса". Хотя в целом Достоевский отверг эту книгу по при-

чине "безверия" автора, в ней он все же отметил созвучную себе мысль о высоком нравственном значении личности Христа. Возможно, мимо внимания Достоевского не прошла следующая фраза Ренана: "Он /Христос - В.Л./ проповедовал не свои идеи, он проповедовал самого себя" /13, с. 55/. Достоевский как бы развертывает, углубляет эту мысль, говорит, что само "явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица - уже, конечно, есть бесконечное чудо" /7, с. 282/. Из четырех Евангелий Достоевскому ближе было Евангелие от Иоанна. Интересно то главное, что он выделял в нем. По его мнению, оно "все чудо находит в одном воплощении, в одном появлении /курсив наш - В.Л./ прекрасного" /7, с. 282/. Достоевский, таким образом, отмечает в Евангелии от Иоанна близкую себе мысль о том, что Христос воздействовал не только или не столько проповедью, словом, сколько чудом своего "явления" в мир, своей личностью. Евангелия мало говорят о вере в учение Христа, но постоянно, особенно Евангелие от Иоанна, о том, что ученики, народ или просто "многие" "уверовали в него" /Ин. II, II, 23; IV, 39, 53; VII, 31; XI, 45 и др./, слова же его следовали за ним. И в результате личность распятого мессии шла впереди, проторяла путь проповеди, открывала сердца для восприятия слова.

Князь, как мы уже отмечали, очень мало "проповедует", но всегда воздействует на людей своей личностью, своим появлением-явлением. Внутри каждого, знакомящегося с князем, как бы раздается возглас Пилата: "Се человек!" Ганя Иволгин после всех оскорблений, нанесенных им князю, сознается: "Вы первый из благородных людей мне попались..." /4, т.6, с. 142/. Ипполит перед тем, как привести в исполнение свое намерение о самоубийстве прощается с князем: "Вдруг он /Ипполит - В.Л./ обнял князя... - Сейчас, сейчас, молчите; ничего не говорите /курсив наш - В.Л./;

стойте... я хочу посмотреть в ваши глаза... Стойте так, я буду смотреть. Я с Человеком прощусь" /4, т.6, с.476/. Настасья Филипповна после всех перепетий своего дня рождения говорит князю: "... В первый раз человека видела" /4, т.6; с. 201/. Князь вызывает доверие с первого взгляда, часто ему даже не надо говорить, убеждать собеседника, чтобы повлиять на него, ему достаточно "явиться". В него, перефразируя Тютчева, "можно только верить" и, главное, на веру эту всем очень легко решиться. И Настасья Филипповна говорит: "Я в него первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила. Он в меня с одного взгляда поверил, и я ему верю" /4, т.6, с. 179, см. также с. 646/. Это воздействие князя на людей своей личностью приобретает тем большую силу, что он сам со свойственным ему смирением считает собственное влияние "негодным", не подозревает, что это влияние уже оказывается им независимо от того, осознает он это или нет, хочет он этого или не хочет. Вот генерал Епанчин горячится, но "мгновенно" успокаивается, так как "при одном взгляде на князя можно было вполне успокоиться" /4, т.6, с. 38/. Вот Ганя Иволгин категорично заявляет о своей семье: "Здесь искренне не прощают", а Варя благодаря присутствию при этом разговоре князя, "вдруг" прощает его /4, т.6, с. 139/. Вот Аглая, когда князь "в ударе" излагает мудреные мысли, не столько слушает, сколько смотрит на него /4, т.6, с. 586/. Может быть, наиболее определенно об этом мистическом воздействии князя на людей говорит Рогожин: "Я, как тебя нет предо мною, то тотчас же к тебе злобу и чувствую... Теперь ты четверти часа со мной не сидишь, а уже вся злоба моя проходит... Я твоему голосу /а не словам — В.Л./ верю, как с тобой сижу /4, т.6, с. 237/. В этом смысле к князю можно целиком отнести слова Д. Штрауса о Христе: "Все характеры, очищенные борьбой с силь-

ными потрясениями, например, Павел, Августин, Лютер сохранили неизгладимые следы такой борьбы, и их образ дышит чем-то суровым, резким, мрачным. Ничего подобного нет у Иисуса. Он сразу предстает перед нами, как совершенная натура, повинующаяся только собственному закону, признающая и утверждающая себя в своем сознании, не имеющая нужды превращаться и начинать новую жизнь" /10, т. 1, с. 195/.

Сказанное, конечно, не означает отрицания проповеди словом. Эта сторона деятельности Христа наглядно выступает практически в любой главе Евангелия. Главной особенностью проповеди Христа было то, что он почти всегда говорил притчами /Мф. XIII, 3,24; XXI, 33; Мк. XII, 1; Лк. VIII, 4; Ин. XVI, 25/, даже "без притч не говорил им" /Мф. XIII, 34/. В этом отношении в романе нетрудно обнаружить довольно явные параллели в поведении князя Мышкина. Он никогда не доказывает чего-либо прямолинейно, не старается убедить. Он как бы "предлагает" истину. Он не говорит, что любое убийство - это зло и почему зло, но он рассказывает о смертной казни, вызывая сочувствие, он не убеждает Рогожина в необходимости веры, но рассказывает ему о своих "четыре встречи" и т.п. Большинство таких "рассказов" князя близки по своему духу к притче и проповеди, но не в современном, часто уничижительном дидактическом смысле, а в первохристианском значении. С притчей их роднит иносказательность, с проповедью - воодушевление. "И слово мое и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы", - писал апостол Павел /I Кор. II, 4/. Князь во время своего рассказа-проповеди не может следить за своим воздействием на слушателей да и не нуждается в этом. Он находится в состоянии восторга, воодушевления. "В теле ли - не знаю, вне ли тела - не знаю", - говорил об этом апостол Павел. Не случайно последняя большая "проповедь" князя обрывается тем, что он "выходит из тела", т.е. припадком эпилепсии с "восторженным молитвенным слитием с высшим синтезом бытия".

Князя не раз обвиняют в том, что он высказывает "мудреные мысли" /4, т.6, с. 585, 594/, например, что "мир спасет красота", но вся их "мудренность" состоит в том, что сказаны они в воодушевлении, это прорыв в тайну, и потому они не поддаются немедленной рациональной интерпретации. Князь отрицает за собой "мудренность": "Вы думаете, я утопист? Идеолог? О нет, у меня, ей-богу, все такие простые мысли..." /4, т.6, с. 625/. Но это простота высшего порядка - духовного, и она требует к себе отношения духовного, на что не все оказываются способны, откуда и проистекает непонимание со стороны окружающих.

Может быть, самым резким обличительным выступлением Христа является его гневная речь против фарисеев и книжников, составляющая XXIII главу Евангелия от Матфея. Христос обвиняет их в лицемерии, проявляющемся в разрыве между верой и делом /"ибо они говорят и не делают"/; в стремлении к почету, к власти, в смешении духовной и светской власти /"любят предвозлежания на пиршествах и председания в синагогах и приветствия в народных собраниях"/; в неверии /"Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что затворяете Царство Небесное человекам; ибо сами не входите, и входящих войти не допускаете"/. Если подробно сравнить эту главу с единственной прямой обличительной проповедью князя в салоне Епанчиных, то нельзя не заметить, что обвинения князя в адрес католичества в основе своей опираются на обвинения Христа в адрес книжников и фарисеев и построены примерно по той же схеме: у князя речь идет также о лицемерии, о разрыве между словом и делом, о неверии, о смешении духовной и светской власти, о насилии.

Исследователи уже обратили внимание на то, что свой рассказ о Швейцарии в гостиной Епанчиных князь Мышкин начинает с воспоминания о крике осла на городском рынке. В одном случае тут видят автопародию /4, т.6, с. 722/ на слова

другого героя Достоевского из повести "Дядюшкин сон" Мозглякова: "... Я вам докажу, что и осел может быть благородным человеком!" /4, т.2, с. 397/. В другом - горячий монолог князя Мышкина в защиту ослов связывают с мифологическими мотивами в знаменитом произведении Апулея "Метаморфозы, или Золотой осел" или в комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь", что находит подтверждение в тексте романа в словах генеральши Епанчиной: "... Иная из нас в осла еще влюбится... Это еще в мифологии было" /4, т.6, с. 48/. На этот мотив обратил внимание и Вячеслав Иванов. В соответствии с его подходом к Достоевскому, складывавшемуся из трех аспектов - трагедийного, мифологического, теологического /9, с. 219/ - Вячеслав Иванов объясняет горячий монолог князя Мышкина в защиту ослов мифологически, т.е. напоминает, что "в древних оргиастических обрядах осел пользовался совершенно особым почитанием" /9, с. 227-228/. На наш взгляд, такие объяснения недостаточны. Знакомство с христианской литературой позволяет говорить об отражении в словах князя Мышкина именно христианского предания. Ведь если в мифологии осел является символом упрямства, глупости, похоти /оргиастический культ! - но как это увязывается с Мышкиным?/, то, например, у древних евреев он был символом мира и спасения, священным животным судей, царей, пророков. Общеизвестен эпизод Библии с ослицей Валаама, которая оказалась более чуткой к воле божьей, чем ее хозяин /Числ. XXII, 21-35/. Особую роль играет ветхозаветное пророчество из книги Захарии: "... Се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной" /Зах. IX, 9/, исполнение которого связывается со входом Христа в Иерусалим /Мф. XXI, 1-5; Ин. XII, 11-16/. Согласно церковному преданию, которое отражено в многочисленных памятниках религиозной живописи, бегство в Египет произошло на осле. Осел также был использован и при переезде из Назарета в Вифлеем перед рожде-

нием Иисуса и, следовательно, вместе с волами и овцами присутствовал в яслях при появлении младенца на свет, что также отразилось и в религиозной живописи и в русской иконописи. "В народной медицине на осла "отсылают" болезни; волосы из темного креста на спине осла, который, по народным поверьям, появился в знак того, что на нем восседал Иисус Христос, считаются целительными" /Более подробно: 6, т.2, с. 264-265; также 2, т.2, с. 695/. Таким образом, славословие князя Мышкина, на наш взгляд, прямо соотносится с христианской символикой. То, что происходит в Швейцарии, это выход князя из небытия, как бы рождение его. Процитируем это место подробно: "Совершенно пробудился я от этого мрака /полное отупение "после ряда сильных и мучительных припадков" - В.Л./, помню, я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а вместе с тем вдруг в моей голове как бы все прояснело" /4, т.6, с. 65/. Как пробуждение от болезни, выздоровление, второе рождение воспринято это повествование и Александрой Епанчиной: "... Князь рассказал очень интересно свой болезненный случай и как все ему понравилось через один внешний толчок. Мне всегда было интересно, как люди сходят с ума и потом опять выздоравливают. Особенно если это вдруг делается" /4, т.6, с.67/. Нам кажется, что можно с достаточным основанием говорить о влиянии в этом эпизоде христианской символики, об использовании сниженных мотивов из жизни Христа.

Нельзя сказать, что князю совершенно чужды всякие "греховные" проявления человеческой природы. К нему "привязывается" демон /но и Христа искушал демон/; у князя, как и у Келлера бывают "двойные мысли", с которыми очень трудно бороться /"Человек с двоящимися мыслями нетверд во всех путях своих" /Иак. I, 8/, князю не чуждо возмущение, даже "ярость", например, на Лебедева /4, т.6, с. 600/, но и Христос выра-

зил свой гнев против торгующих в храме /Мф. XXI, 13/; князь "иногда теряет веру" /4, т.6, с. 625/, Христос же, если не теряет веру, то искушается сильнейшими сомнениями: моление о чаше и возглас на кресте: "Боже мой! Боже мой: для чего ты меня оставил?" /Мк. XIV, 36; XV, 34/. Таким образом, и "недостатки" в характере князя роднят его с Христом, напоминают, что он не просто князь, а "князь Христос". Князь даже внешне похож на Христа. Английский ученый, занимающийся творчеством Достоевского, подметил, что лицо князя описано автором не без влияния русских иконописных ликов Христа /11, с. 114/.

В заключение скажем, что в характере князя можно усмотреть и черты, несовместимые с церковными и даже светскими представлениями о Христе. Все же проделанный преимущественно текстологический анализ, на наш взгляд, дает возможность сделать вывод о том, что при создании романа, задавшись целью интерпретировать личность основателя христианства и дать образ истинного христианина, Достоевский опирался на подробное, детальное, едва ли не дословное знание Евангелия и на христианскую традицию. Конечно, следует оговориться, как это уже замечено А. Ремизовым, образ "идеального христианина" для писателя значило - "русского христианина" /8, с. 218/. Но дальнейший анализ в этом направлении требует изучения не формального, а содержательного уровня христианской проблематики в романе и, естественно, специального исследования, что выходит за рамки нашей статьи.

Замечания

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. М., 1968.
2. В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. М.-СПб., 1882.
3. Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., 1972-1984.
4. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах. М., 1956-1958.
5. Ф.М. Достоевский. Письма. Тт. I-III М., -Л., 1928-1934; т. IV М., 1959.
6. Мифы народов мира. Тт. 1-2. М., 1980-1982.
7. К. Мочульский. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980.
8. А. Ремизов. Огонь вещей. Париж, 1977.
9. И.Б. Роднянская. Вяч.И.Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском. - "Достоевский. Материалы и исследования", т. 4, Л., 1980.
10. Д. Штраус. Жизнь Иисуса. М., 1907.
11. Hingley Ronald. The undiscovered Dostoyevsky. London, 1962.
12. Hans Küng. Christsein. München, 1974.
13. Ernest Renan. Vie de Jesus. Paris, 1864.

АНАЛИЗ РОМАНА ТОЛСТОГО "ВОСКРЕСЕНИЕ"

А. Фейер

Роман Толстого "Воскресение", как и все произведения, создававшиеся после мировоззренческого перелома, разделившего творческий путь писателя на два периода, привлекает не своими эстетическими достоинствами: значение романа определяется не его художественным совершенством. Если кто-либо обратится к этому роману, находясь под обаянием ранних толстовских произведений, и будет искать и в "Воскресении" поэтических свершений, ему придется с необходимостью разочароваться, т.к. кроме короткого эпизода, рисующего невинную любовь молодого Нехлюдова, и нескольких проникновенных изображений природы он не найдет в романе ничего подобного. Эти художественные фрагменты служат лишь для того, чтобы свидетельствовать об эстетической нейтральности произведения в целом и о равнодушии /если не о большем/ писателя к эстетическим ценностям вообще. Разумеется, мы имеем в виду не просто тематические различия; не то обстоятельство, что картины основанного на доверии, на сердечных отношениях сосуществования людей сменяются картинами нищеты, жестокости и унижений, что вместо счастливых, живущих в гармонии с миром и с собой, или надеющихся на обретение гармонии и ищущих ее героев мы видим существа, потерявшие человеческий облик, забывшие о задаче восстановления своей духовной целостности или отказавшиеся от выполнения этой задачи, либо, в лучшем случае, борющиеся без всяких надежд, с отчаянием в сердце. Чтобы избежать такого понимания, достаточно указать на изображение духовного распада героини толстовского романа "Анна Каренина", которое, хотя и не имеет никаких просветов, до конца остается выражением эстетической позиции писателя. Когда мы говорим о художественном воплощении, мы имеем в виду такое достижение, которое, имея в качестве программы задачу погружения какой-ли-

бо выделенной, поднятой до темы мысли, чувства, какого-либо волевого импульса в среду кажущегося нейтральным созерцания, считая своей целью осуществление рождающейся из сосуществования различных дивергентных позиций видимой внепозиционности, на самом деле призвано сделать ощутимым богатство жизни, полноту бытия, пробудить очаровывающую и убеждающую иллюзию непосредственности. Так, изображение рока, тяготеющего над Анной, обладает эстетической убедительностью потому, что ни одно из обвинений и самообвинений героини, ни одно из добрых или дурных мнений окружающих, ни одно из предлагаемых решений не обладает достаточной силой для того, чтобы предотвратить катастрофу, или хотя бы здраво объяснить ее, определить ответственность, выделить какую-либо позицию, сделать какую-либо точку зрения ведущей и таким образом помешать проявлению уже упомянутой нами непосредственности, нарушить эстетическую убедительность изображения.

В "Воскресении" же происходит как раз обратное: композиция, как целое, стоит под знаком одной точки зрения, одного мнения, одной истины. Избранный тезис тяготеет над всем вовлеченным в произведение жизненным материалом, подчиняет его себе, уничтожает его непосредственность. Начиная с первого абзаца, в котором утверждается противоестественность городской жизни, до последнего - в котором мы читаем о том, что люди не имеют права ни наказывать, ни исправлять друг друга - каждое явление, каждый портрет, каждое изменение в жизни героев, каждая продуманная мысль призваны подтвердить убеждение Нехлюдова и его создателя: единственную, с учительской целью выдвинутую на передний план истину.

Третий крупный роман Толстого можно и должно читать, только "отождествившись" с этой истиной. "Воскресение" может понравиться лишь тому, кто, приняв страстное убеждение Нехлюдова и автора романа, согласится смотреть на жизненный материал романного мира их глазами, кого на время чтения романа "заразит" очевидная пристрастность писателя и его героя.

Если читатель способен к такому отождествлению, если свобода и гибкость духа позволяет ему допустить эту временную пристрастность, или если он возьмет на себя труд принять предпосылки, всегда возникающие при анализе текстов, обладающих смыслом, то его вскоре увлечет размах доказательств, последовательная убедительность, проявляющаяся как в отдельных частях анализируемого тезиса, так и в огромном массиве эпического материала, озаряющая сила тезиса, о которой он раньше не подозревал, открывающаяся теперь в каждом анализе, в каждом доводе, правдивость этого тезиса.

Но, правильно ли поступит тот, кто примет за истину то, что убеждает, кто позволит увлечь себя потоку доказательств, оставляя вне критики саму предпосылку? Однако, сразу же заметно, что иного, более правильного выбора сделать невозможно. Хотя, конечно, идеализация естественного состояния и утверждение о том, что всякое сознательное или намеренное, всякое искусственное решение противоестественно, может вызывать сомнение, однако более ли обоснованной является противоположная точка зрения? Произведения, имеющие смысл с точки зрения истории развития мысли, к каковым относится и "Воскресение", по своей сущности имеют догматический характер и не скрывают этого за видимостью критической обоснованности. Такие произведения, разумеется, рождаются не потому, что писатель, произвольно отринув критический подход, упрямо придерживается своей односторонней точки зрения, а потому, что, ощущая исчерпанность открытых критическим мышлением возможностей на данном уровне, он берется представлять такую истину, на которую критика не обратила должного внимания, полагаясь при этом на силу своего личного убеждения. Речь, следовательно, идет не о том, что истина произведения не выдерживает испытания критики, а о том, что в период создания произведения в истории мысли еще не была в должной мере осознана необходимость обновления критического мышления, и ху-

дожественное произведение как раз на это и обращает внимание, как раз этому обновлению и призвано способствовать.

Чтобы осветить значение "Воскресения" в истории развития мысли, можно привлечь в качестве параллели романы Руссо. Руссо восстает против потерявшего содержание, догматического, застылого французского рационализма. В своих имевших большой отклик романах Руссо со страстной односторонностью выразил несоответствие - в свое время критически обоснованных - философских положений требованиям гуманности, их человеческую неприемлемость. Эти пристрастные писания, разумеется, не могли низвергнуть достоверные философские истины, но они увлекли мыслителей эпохи и послужили инспирацией к поискам и открытиям новых решений. Известно, что Кант, создавая свои "Критики", непосредственный импульс получил от Руссо, т.е. рождение нового немецкого рационализма, возведение корректного и безукоризненно "правильного" здания немецкой философии было бы невозможно без нарушающих всякие правила писаний Руссо. Произведения Толстого, в особенности его последний роман, пронизаны полемикой против формализма и чуждости человеку науки и философии, во многом так же, как это было в произведениях Руссо. Главный адресат его обвинений - безусловно, классическая немецкая философия. Приведение неопровержимых, подлинных, потрясающих фактов из жизни, доведенная до пределов страстность, моральный пафос, беспощадная памфлетность тона, конечно, не способны сделать не действительными философские положения /становящиеся, однако, все менее приемлемыми в настоящее время/, но новые критические решения, осуществленные в начале XX века, едва ли могли бы родиться без влияния Толстого и его современника Достоевского, создававшего, как и Толстой, произведения, имевшие основополагающее значение с точки зрения истории развития мысли. Достаточно заметить, что исследования о Виттгенштейне и о Хайдеггере упоминают о толстовском влиянии.

Безусловно, страстная убежденность, направленная на из-

менение отношений, и созерцание полноты жизни, рождающейся из равновесия различных факторов, исключают друг друга; художнику приходится выбирать между этими двумя позициями, однако, в принципе, невозможно решить, какая из них - более правильная, более ценная, более благородная, как невозможно решить, свершения древних еврейских пророков или античных художников имели большее значение с точки зрения европейской культуры в целом.

Толстой осуществлял свой выбор между этической и эстетической точками зрения не на принципиальном основании, не с позиции вечности. Будучи наделенным огромным талантом, он осознал первостепенную историческую актуальность этического мышления для своего времени и выполнил свою задачу как нельзя лучше. Отрицающий искусство Толстой - художник более крупного формата, чем, например, высоко оцененный им Чехов /этот признанный художник *par excellence*/ не потому, что этическое видение в принципе серьезнее, обладает большим весом, чем видение эстетическое, в определенном смысле, действительно, всегда призванное восхищать, а потому, что в отличие от Чехова, удовлетворившегося относительно ограниченными в то время художественными возможностями, Толстой, не убоясь отказа от искусства, выбрал моральный пафос, пророческую одержимость, утопическую страстность, позволяющие охватить проблемы в целом, в их возможной полноте. Та - в своем роде совершенная - полнота, которой достигает в своих произведениях Чехов, по сравнению с Гомером, Шекспиром или прежним Толстым - создателем произведений эстетического характера, является не столько переживанием полноты изображаемой жизни, сколько совершенным переживанием оскорбляющей сознание раздробленности жизни, отсутствия подлинного бытия, невозможности каких-либо изменений. Произведения Чехова, таким образом, не столько отрицают справедливость выбора Толстого, сколько опосредованно подтверждают его. Наделенный исключительным самосознанием, Толстой, во всяком случае, именно так читал Чехова, а для Чехова, хотя он и не сомневался в законности своих эстетических

решений, приоритет Толстого, поставившего перед собой задачу быть учителем жизни, был вне всяких сомнений.

Моральный пафос Толстого уже сам по себе убеждает, захватывает, но особую весомость его выступлению придает то, что он не считает в принципе решенными отношения между этикой и эстетикой, этикой и научной философией. Его произведение значительно с точки зрения истории развития мысли потому, что предложенную им систему ценностей он представляет, приводя в движение все возможные потенции личности, учитывая все возможные средства личного убеждения. Хотя особенность занятой позиции не позволяет разумно доказать истинность выдвинутых тезисов, догматический характер анализа отнюдь не влечет за собой схематизма изложения: серости, скуки, лжи. В сознании современного читателя "Воскресение" к сожалению, ассоциируется с произведениями тех представителей социалистического реализма, которые, во многом подражая начинанию Толстого, говорят о социальном неравенстве, об угрызениях совести интеллигенции, о пристрастных приговорах суда, призывают к бойкоту общественных учреждений, основанных на эксплуатации, и провозглашают высоко моральными людьми всех революционеров, выступающих против несправедливого общественного строя. Эти произведения, однако, в отличие от скопированного ими оригинала, не считают открытым, дискуссионным поставленным в центр произведения вопрос, ни в чем не хотят убедить читателя, ведь они рождаются не из убеждения, а пишутся по заказу, для придания обманчивого блеска хаосу наполовину - продуманных, наполовину - понятых мыслей, загромаждающих сознание среднего читателя. Схематические произведения бессмысленны, т.к. желание заказчиков состоит в том, чтобы смысл был показан уже как готовый, данный, и поэтому момент поиска смысла уже заранее исключен. У Толстого же в "Воскресении" за догматическим тезисом и пристрастием чувств всегда ощущается живая истина, потому что выбранный им тезис, отстаиваемую им точку зрения он не считает чем-то

фактическим, обязательным для каждого, исключая личное взвешивание.

Условием для понимания "Воскресения" мы назвали "отождествление" читателя с выдвинутой точкой зрения, поставленной в центр романа. Однако, неверно поймет этот роман и тот, для кого такое отождествление будет не временным, не условным, кто найдет в утверждении о противоестественности цивилизации и о вреде сознательной общественной деятельности свою излюбленную идею. Такое схематическое прочтение исключит из сферы внимания то нагнетение напряжения, которое существует между захватывающим размахом страстной силы убеждения и вынужденной произвольностью отправной точки зрения, воспрепятствует проведению анализа текста в поисках разрешения этого напряжения, осмыслению текста и понятийному выражению нашего понимания. Поскольку убеждение, запечатленное в тексте, искренне, поскольку автор считает необходимым доказывать свою точку зрения, поскольку он действительно стремится ее оправдать, изложение дает возможность увидеть как относительность догматической точки зрения, так и, парадоксальным образом, обоснованность ее выдвижения. Роман Толстого обладает смыслом именно потому, что открывает возможность такого видения.

II.

Проблематику романа, сущность запечатленного в нем мышления, глубоко освещает относящееся к Нехлюдову, но пронизывающее весь текст романа положение о двух возможных и предполагающих друг друга состояниях человека: "... во всех людях... два человека. Один - духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой - животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира"¹. По всей вероятности, было бы поверхностным решением двойственность духовный человек - животный человек отождествлять с баналь-

ным противоречием "альтруизм - эгоизм" и делать вывод об истинном толстовском пиетизме, аскетизме на основании того, что он утверждает первое и отрицает второе. Духовный человек не отрицает самого себя, не живет исключительно для других, он тоже ищет своего блага, но полагает, что найдет его только в том, что служит благу и других людей. Духовный человек не выбирает между интересами своими и чужими, личными и общественными, а представляет одну из возможных концепций, направленных на устранение противоречия. Согласно этой концепции источником всех ценностей, субъектом гуманности является общество, и индивидуум только в той мере выступает носителем ценностей, воплотителем человечности, в какой он коммуницирует с обществом, получает свою долю в общих ценностях. Согласно же другой возможной, но противоположной первой, концепции источником ценностей, субъектом гуманности выступает свободно выбирающий между добром и злом индивидуум, который по усмотрению разума объединяется с такими же, как он другими суверенными индивидуумами и создает по сознательному решению разумно устроенное общество, некий вторичный, искусственный социум. Противопоставив духовного человека животному человеку, Толстой противопоставляет друг другу эти две концепции, но отнюдь не на равных правах. Не делая этот вопрос предметом какого-либо обсуждения, он, с одной стороны, абсолютно уверен в спиритуальном характере единства рода человеческого, в том, что возникшее бессознательно, спонтанно, естественно сообщество людей передает находящимся в коммуне индивидуумам ценности, и только ценности, с другой стороны, он полагает, что индивидуум осуществляющий индивидуальный принцип, с необходимостью впадает в заблуждения, не может быть способным к осмысленным действиям: его социальность преследует только грубые выгоды, и потому идеи, провозглашенные в созданном им обществе, в конечном счете - не что иное, как утонченные средства, служащие максимальному удовлетворению грубых, животных потребностей тех, кто захватил власть. Этому, с принципиальной

точки зрения произвольному, мнению Тостого, своеобразному опыту, запечатленному в романе, особую актуальность и значение сообщает тогдашнее состояние истории мысли. Существенным моментом в связи с этой проблемой является то, что западноевропейское мышление, играющее уже целое тысячелетие ведущую роль в европейской культуре, в поисках позитивного, рационалистического обеспечения принципа гуманности в соответствии со своим, определенным историей культуры, опытом всегда отдавало предпочтение индивидуальной модели, однако, ко второй половине 19 века стало очевидным, что традиционные методы уже неприемлемы для решения традиционной задачи или, иными словами, что возможности западноевропейского гуманизма, идеализма исчерпаны. Толстой, который чувствовал себя призванным отстаивать принцип гуманности, опираясь на свой личный опыт, безусловно вобравший в себя в определенном отношении опыт всей русской культуры, нашел естественным в данной ситуации, подчиняясь логике истории развития мысли, попытаться решить основной вопрос европейской культуры, выдвинув на передний план другую - коллективную - модель.

Хотя Толстой с самого начала отдавал предпочтение коллективной модели, он только после уже упомянутого мировоззренческого перелома однозначно решает этот вопрос, последовательно отвергает индивидуальную модель. В Автобиографической трилогии и в "Войне и мире" блестящую, вызывающую ревнивое удивление окружающих, благородную, поэтически-возвышенную индивидуальную позицию еще представляли брат Николиньки Володя /противопоставленный ему/ и Андрей Болконский, противопоставленный Пьеру. В этих романах автор еще показывает две данные возможности как равноценные, как бы бессознательно, вопреки исконной предвзятости, стремится предоставить одинаковые шансы двум этим вариантам и в их справедливом поединке проанализировать скрытые в них возможности. Поскольку в процессе анализа он приходит к выводу о том, что ни один из вариантов не может существовать без другого, он пытается в своем следующем

романе соединить две эти позиции. Катастрофа, которой заканчивается история Анны, убеждает Толстого в невозможности их идеального соединения, действительно же осуществленный, реальный вариант, который Толстой дает, изображая путь Левина, в конечном итоге Толстого не удовлетворяет. Честная и свободная от разрушительных конфликтов жизнь потребовала самоограничений, вынужденное сужение круга интересов и деятельности героя ставит перед Толстым проблему намеренного погружения в пучину человеческих страданий, признания и принятия греха. Все это является причиной того, что, если Толстого в начале творческого пути интересовал герой, стремящийся освободиться от своих моральных недостатков, жаждущий самосовершенствования, то в конце пути внимание Толстого сосредоточивается на герое, признающем ужас, непоправимость своего падения, не имеющем возможности освободиться от греховности собственными усилиями и уже не желающем этого, а принимающем через собственное страдание сообщество со всем страдающим человечеством. Переживание греховности, моральное возмущение в связи с совершенным грехом заставляет Толстого после мировоззренческого перелома радикально отвергнуть индивидуализм, наносящий ущерб состоянию невинности. Можно было бы сказать, что измученный грехом, спасающийся от него человек выбирает между двумя моделями, решает за и против односторонне, страстно, под влиянием страха, но все наши принципиальные претензии теряют свою убедительность, если мы примем во внимание, что нераздельность двух позиций, мучительную неразрешимость противоречий он уже признал до своего решения, признав грех, его неизбежность. Кажущимся односторонним противопоставлением двух моделей он пытается теперь лишь уравновесить обезчеловечивающее, обезоруживающее сознание практической невозможности оценки.

Грех Нехлюдова - в том, что он обольстил невинную Катюшу и бросил ее. Хотя очевидно, что Нехлюдов никогда не задумался бы серьезно над значением своего поступка, если бы де-

вушка не превратилась в отверженную из-за незаконной любви, духу романа чуждо признание простой необдуманности, легко-мыслия героя. Согласно с реализующимся в романе представлением несчастье началось не с того, что еще недавно искренне влюбленный молодой человек забыл о другом, что он заранее не учел обреченности их встречи или, несмотря на серьезные препятствия, не остался с возлюбленной, а с того, что он предал их чистую любовь, в которой не было "ничего сознательного, рассудочного и ... ничего чувственного"², когда захотел иметь "всеобъемлющую", "ко всему миру обращенную" красоту девушки только для себя, когда захотел владеть ею. Грех у Толстого - это, пользуясь библейским образом - "вкусение от древа познания", выделение из райского сообщества, которое предполагается изначальным. Толстовский анализ в своем роде корректен, т.к. только в этой точке выдвинутых посылок может быть установлен момент греховности, все же другие, кажущиеся на первый взгляд разумеющимися выводы фальшивы - слащаво-сентиментальны или грубо-догматичны. Безупречность логической операции, однако, сама по себе не могла бы противостоять явной неприемлемости результата, ведь человек едва ли может надолго поверить механизму выводов, если он чувствует, что взамен ему приходится отказываться от "здорового смысла". Возможно ли всерьез принять исконную греховность нашего ближнего, свою собственную греховность, греховность всего исторического человечества - миф о грехопадении - если мы в то же время не можем не мыслить аналитически? Безусловно, не убеждающая сила таблицы умножения, где $2 \times 2 = 4$, заставляет Нехлюдова признать исконную греховность чувственной любви, укрепляет в нем сознание непоправимости совершенного, взваливает на него всю ответственность, а, наоборот, он потому следует логике самообвинений, потому способен нести свой грех, что ответственность за самые отдаленные, самые обобщающие следствия своего поступка он уже заранее принял в самой полной мере. Если бы это было не так, можно было бы легко

показать, что далеко не он один оказался по отношению к Катюше легкомысленным, бессердечным, бесчеловечным, а например, и его тетки, которые отпустили девушку из дома, родственница Катюши, которая не помогла ей, хозяин, который воспользовался ее положением, сводни, которые извлекли пользу из ее неопытности, посетители публичных домов, которые покупали ее любовь за деньги. Ко всему этому прибавилась нищета, почти полное бесправие и жизнь среди чужих равнодушных людей, - все то, что закономерно следует для тех, кто потерял все установленные нормами связи с обществом. Ответственность, однако, в сознании Нехлюдова и в романном мире "не раскладывается", потому что мы видим, что общество как таковое, новая система отношений, сменившая патриархальную, практически не берет на себя никакой ответственности за судьбу объединенных в нем людей. Разумеется, об этом свидетельствует не только печальное прошлое Катюши, которое, если бы оно не было обрисовано социографически точно, могло бы показаться исключительным, "романным", но и угнетающе-формалистическое, по небрежности несправедливое судебное следствие, ужасные отношения в тюрьме - эти самые свежие впечатления Нехлюдова, - и весь его предыдущий жизненный опыт, сделать выводы из которого он не мог до этой минуты, т.к. у него не было достаточной моральной силы, освещающего, как "искра божия", видения явлений.

Нехлюдов, считающий чувственность грехом, видящий причину всех испытаний Катюши в когда-то вспыхнувшем в нем чувственном влечении к ней как к изначальном зле, стоит на позиции коллективного принципа, однако, когда он чувствует личную ответственность за совершенный грех, за его исправление, за каждого члена общества, за каждое проявление общественности, распространяя влияние своего мышления на все общество, в принципе беря на себя все заботы общества, он поступает в действительности соответственно противоположному, индивидуальному принципу. Такое парадоксальное /но в своей парадоксальности гармоническое, т.е. не противоречивое/ сочетание

коллективного и индивидуального принципов дает возможность говорить о личности и утверждать, что воскресение /служащее названием романа/ следует понимать в отношении Нехлюдова как становление его личности. Еще в детстве и в юности, закончившейся невинной в начале любовью к Катюше, его индивидуальность разворачивалась, в конечном итоге, под знаком коллективного принципа. В период же, наступивший после этого, когда духовный человек умолк в нем, и он уже "перестал верить себе, а стал верить другим"³, его поведение предопределялось индивидуальным принципом, вернее его ущербной, деградированной формой, поскольку общественное устройство не ожидало или не допускало включения в систему учрежденных социальных отношений практики личной ответственности, характерной для индивидуальной модели. Неожиданная встреча с Катюшей в суде, пробудившаяся совесть и чувство ответственности, привели к резкому столкновению между индивидуальным и коллективными принципами. Конфликт угрожает Нехлюдову разладом с самим собой и с миром; с миром потому, что он считает вредным для окружения то, что в себе самом полагает неприемлемым, но от чего не может освободиться; с собой, потому что считает чуждым себе то, что неотделимо от него, что в самой полной мере ему принадлежит. Выход дает принятие греха, формирование сознания греховности. Это сознание, преодолевающее кризис, борющееся за упорядочивание, за связь различных "возмущенных" элементов делает Нехлюдова личностью, человеком, способным не сломиться под тяжестью жизненных вопросов, принять проблемы и разобраться в них.

Создав образ Нехлюдова, написав "Воскресение", Толстой в определенном смысле завершает устремления истории русской литературы и развития мысли 19 в.: подведя итог исследованиям своих предшественников и современников, он показывает, каким образом и в каких пределах внутри русской культуры могут быть приведены в равновесие спиритуальная и социальная точки зрения, вопросы личного и общественного блага,

вытекающие из противостояния индивидуальной и коллективной моделей. Прежде всего, он показывает, что это соответствие не может быть достигнуто по западноевропейской аналогии, путем выдвижения на передний план индивидуальной модели, т.к., как это стало ясным из романов Пушкина, Лермонтова и Тургенева, герои, пытающиеся осуществить общественное дело, исходя из сознания личного призвания, в русском обществе становятся лишними людьми, или, как это показывает Гончаров, спиритуальный опыт русской культуры, отсутствие способности к принятию на себя ответственности делает героя непригодным для такого начинания. Во-вторых, смягчая кажущиеся неразрешимыми сомнения своего великого современника и антагониста Достоевского, Толстой показывает, что индивидуальная модель не устранима, и ее интеграция должна быть проведена во имя защиты человеческих ценностей, во имя разума даже и в том случае, если обретенное решение, так же, как и другие прежде найденные в истории развития мысли решения, не даст абсолютного результата, не сможет позитивно считаться во всеми возможными случаями. И, наконец, в-третьих: в отличие от своих ранних начинаний Толстой осознает, что проблемы, стоящие в центре мышления, не могут быть разрешены разумно, и следовательно, надо отказаться от благородных, просвещенных по своим намерениям, но в сущности ложных, и потому ведущих к мучительным ошибкам, методов, и принять проблему, принять без того, чтобы для смягчения ее остроты отнять хоть что-либо от спиритуальных или социальных запросов.

Концепция, подводящая итог русскому мышлению 19 в., не может быть очерчена, если мы не выйдем за пределы русских культурных явлений. Ее значение вполне раскрывается только в связи с европейской культурой в целом. Параллелью к толстовской концепции личности может послужить концепция личности, разработанная Гете в "Фаусте".

Подобно тому, как Толстой упорно, с каждым новым произведением делая шаг вперед, овладевает своим заданием и

как это задание сплавляет все его творчество в единый массив, так и Гете преследует до конца идея построения колоссального произведения, вбирающего в себя все достижения, все изменения и правдиво отражающего их, идея построения "Фауста". Толстой для русской культуры - то же самое, что Гете для немецкой: самый выдающийся представитель национальной классики, в самой полной мере репрезентирующий ценности национальной культуры, освещающий с позиции национальной культуры проблемы в целом, способствующий уяснению их сущности. Историческое соседство немецкой и русской классики объясняется тем, что, в отличие от ранее достигших расцвета других западноевропейских культур, эти культуры не считают в абсолютной мере обеспеченной разумность индивидуальности и в соответствии с этим несут в себе опыт бесформенного массового существования, опыт безличности. Как и у Толстого, этот опыт в "Фаусте" Гете выражается в переживании греховности. В грехе Фауста, в том, что он обольстил и покинул Маргариту, так же, как в толстовской концепции, отражается противоречие между индивидуальным и коллективным принципами. Однако, Фауст - в отличие от толстовского героя - пройдя через муки совести, испытав ужасы Вальпургиевой ночи, очищается от греха, и вместо того, чтобы воспринимать жизнь как покаяние, будучи пронизанным сознанием изначального греха, хотя и принимает на себя часть ответственности, остается открытым для непосредственного переживания жизни, для восприятия красоты и радости бытия. Разность двух отличающихся друг от друга способов перенесения сознания своей виновности объясняется тем, что, в то время как Нехлюдов соответственно с эмпирическим характером русской культуры считает понимание такой реальностью, которая предполагает пассивное восприятие, и потому ищет снятия противоречия под знаком коллективной модели, выдвигая ее на передний план, Фауст соответственно с рационалистическим характером немецкой культуры считает достижение понимания функцией тех усилий, которые сделаны для этого, и потому, не-

смотря на то, что он ощущает противостояние двух моделей, не отказываясь от сознания относительности, выбирает индивидуальную модель.

В свете фаустовской проблематики, выражающей относительность индивидуальной модели, в начале стоит дело, действие, наделяющее мышление творческой силой, погружающее в жизнь бессмысленно отчужденного индивидуума, и человек лишь в том случае становится личностью, если он сможет с помощью своей веры установить мир и порядок в возмущенном его действием - всегда, разумеется, злым действием - мире и в самом себе, т.е. если он выработает способность к осуществлению понимания, изъясняя себя из массового существования, если он завоюет свободу. Соответственно же мышлению разочаровавшегося в осмысленности индивидуальной модели Нехлюдова, стремящегося заменить ее коллективной моделью, изначально является состояние невинного, бессознательного счастья, залогом которого служит любовь, включающая человека в сообщество людей, создающая это сообщество, и потерянное в результате грехопадения, склонения человека перед безличным злом, счастье можно обрести вновь в том случае, если оторванный от коллектива индивидуум примет на себя ответственность за нарушение гармонии и с помощью сознания своей виновности сможет воскресить в себе сострадание к несчастному человечеству, если, действительно приняв на себя задачу восстановления гармонии, т.е. став личностью, сможет распространить свою любовь на падший мир.

III.

Нехлюдов полагает, что для того, чтобы исправить свой постыдный поступок, он должен разделить судьбу Катерины Масловой, и потому он просит руки этой осужденной на каторжные работы падшей женщины. Для героя, заранее считающего общество как таковое дурным, аморальным и не чувствующего никакого призвания ни к одной из предлагаемых обществом видов деятельности, только сострадание, только проявление любви, как мы

видели, является единственным способом восстановить самоуважение, достичь осмысленной, содержательной жизни. Его решение основывается не на здравых рассуждениях, к его осуществлению он приступает без всякой надежды на успех и оказывается способным до конца идти по избранному пути лишь потому, что он делает усилия не в интересах достижения какой-либо рационально задуманной цели, а будучи инспирированным опытом разума, будучи побуждаемым освещающей силой нового видения мира, сложившегося под воздействием сознания своей виновности. Такое не практическое, не преследующее цели, но в то же время, благодаря личностному характеру, глубоко воздействующее отношение его к Масловой разрушает стену непонимания между ними и ведет и к ее душевному и духовному воскрешению, которое как бы повторяет воскресение самого Нехлюдова. Его мольба о прощении, его рассказание дает ей возможность почувствовать силу морального начала и увидеть природу нанесенной ей обиды, пробуждает чувство самоуважения, открывает перед ней путь в тот мир, "в котором она страдала и из которого ушла, не поняв и возненавидев его"⁴. Маслова, однако, и после того, как ее ненависть и подозрительность рассеиваются, не принимает предложения Нехлюдова, т.к., хотя она и не сомневается в искренности его любви и сама не менее глубоко и искренне любит Нехлюдова, всей душой заинтересованного в ее личной судьбе, она понимает, что огромная разница в их общественном положении, воспитании, привычках, образе жизни, несмотря на искренность и взаимность чувств, будет слишком большим испытанием для их отношений. Отказ Масловой проливает свет на иллюзию Нехлюдова, который полагает, что "чувство уверенности в непобедимости любви"⁵, сделавшее для него осмысленной жизнь и оказавшееся способным пробудить Катерину к новой жизни, является средством и действенным принципом осмысленного устройства человеческого общежития, что с его помощью можно приступить к перестройке существующих отношений. Если делающий предложение Нехлюдов хочет упорядочить человеческие отношения, полагаясь исключительно на силу любви, т.е. спи-

ритуально, то отказ Масловой, принимающей любовь и отвечающей на нее, привлекает внимание к значению социального фактора, с необходимостью возникающего наряду со спиритуальной точкой зрения.

Упорство Масловой, с которым она придерживается своего отказа, и тот опыт, согласно которому Нехлюдов, несмотря на свое намерение жениться на Масловой, завидует "изящному, чистому семейному счастью"⁶, ощущаемому им в доме одного из своих сибирских знакомых, и хочет себе такого же счастья, наталкивают его на мысль о том, что он упрощает стоящую перед ним проблему, видя ее разрешение в женитьбе, полагая, что в то время, когда он совершил свой поступок, и потом, живя в грехе, он согрешил только против любви, и не чувствуя своей ответственности за все язвы общества, за все страдающее человечество. С признанием этого, с отодвижением заботы о Катерине на задний план, нехлюдовская программа любви становится непосредственным отрицанием социального фактора, а сам герой превращается из романтически настроенного, тонко чувствующего благородного человека в одержимого проповедника христианского анархизма. Речь идет не о том, что воскресение Катерины в романе становится моделью общественных изменений, что Нехлюдов собирается применять тот способ, который увенчался успехом в данном случае, к другим павшим людям. Толстовский анализ показывает, что только благодаря общим переживаниям, только благодаря личным отношениям, некогда существовавшим между героями, для Катерины становится ощутимой виновность Нехлюдова, только благодаря этому она может принять его раскаяние, простить ему и в этом прощении выразить свою моральную чистоту. Но мы напрасно пытались бы найти хоть один пример тому, что Нехлюдов, который, занимаясь делами Масловой и других арестантов, встречается со многими людьми и ясно видит в свете своего нового понимания их духовную и душевную ущербность, хотел бы на кого-нибудь из этих людей повлиять, кого-нибудь направить, в ком-нибудь пробудить желание следовать своему примеру. В "Воскресении" мы встречаемся с целым рядом портре-

тов, которые по аналогии с приключенческой композицией гоголевского романа составляют богатейшую коллекцию, предоставляющую материал для точнейших наблюдений, с галереей "мертвых душ", для которых нет никакой надежды на воскресение. Разница лишь в том, что посещающий разных людей Нехлюдов по своему сознанию уже не принадлежит к изображенному миру, и потому показ этих людей с его точки зрения приобретает однозначно моральную окраску, становится неким страстным памфлетом, в противовес сатирическому изображению персонажей в "Мертвых душах", где моральное осуждение уравнивается эстетическим изображением. Пророчествующий Нехлюдов по существу стоит вне романа, т.к. пророчествование в том социологическом, психологическом приближении, которое соответствует толстовскому методу, не может быть изображено. В таком поведении неразрешимо и неразделимо сплетаются, с одной стороны, личностный, направленный на осуществление осмысления спиритуальный запрос, согласно которому следует *ad absurdum* осуществлять любовь, нести сознание виновности, с другой же стороны - уважение к объективной стороне социального фактора, которое не позволяет максимально удовлетворить этот запрос. Непредвзято дискутировать эти конфликты не представляется возможным, поскольку призвание пророка не допускает бесстрастного обнаружения святого нития.

Нехлюдов, парадоксально соединивший две модели гуманности, став личностью, осознает свою человеческую обязанность и имеет силу ее исполнить по отношению к Масловой - к человеку, находящемуся с ним в личных отношениях, принимающему эти отношения. У героя, как у личности, есть убеждения, он знает, т.к. "в его совести написано"⁷, что такое добро, и что такое зло, он не сомневается в том, что его дело - "делать его волю", ведь только тогда, когда он исполняет божью волю, волю "хозяина", он "несомненно спокоен"⁸. Потому-то с тех пор, как он принял на себя ответственность, он с никогда ранее не испытанной энергией начинает свой каждый новый день, и с тех пор

ступки в осмысленном порядке следуют друг за другом. Значение "Воскресения", однако, заключается не только в том, что мы встречаемся здесь с первым таким русским литературным героем, у которого есть убеждение, который не чувствует себя лишним или не считает занятия общественными делами бессмысленными. Этот роман значителен не только потому, что его автор создает модель личности, отвечающую требованиям русской культуры, подобно итальянским, французским или немецким мыслителям, а потому, что, ощущая границы гуманизма, идеализма нового времени, он, так же, как это было в выдающихся произведениях других культур эмпирического характера /напр., испанской, английской/, но в гораздо более острой форме, дает почувствовать - предвосхищая тот переворот в истории мысли, который принес XX век - относительность концепции личности, относительность любого личностного решения.

У Нехлюдова есть убеждение, он знает, что он лично должен сделать, но в отличие от героев других, более ранних произведений, в которых проявил себя идеализм нового времени, он не в состоянии увидеть каким образом его правильное, осмысленное действие ведет к истине, к пониманию. "Да, да, - думал он - Дело, которое делается нашей жизнью, все дело, весь смысл этого дела не понятен и не может быть понятен мне: зачем были тетушки; зачем Николенька Иртенев умер, а я живу? Зачем была Катюша? И мое сумасшествие? Зачем была эта война? И вся моя последующая беспутная жизнь? Все это понять, понять все дело хозяина - не в моей власти".⁹ Эти, с необходимостью оставшиеся открытыми, вопросы, которые указывают, с одной стороны, на неустранимость требования осмысленности всего миропорядка в духе гуманизма, а, с другой стороны, на конечность всякого сознательного, личного начинания, т.е. на то, что критически познающий разум не в состоянии ощутить эту осмысленность, направляют внимание на мысль о недостаточности познавательно-теоретического мышления и о необходимости мышления онтологического, получившего новую актуальность в XX веке.

Нехлюдов, парадоксально соединивший индивидуальную и коллективную модель и выступающий в качестве личности, достигает равновесия спиритуальной и социальной точек зрения, но в результате социальных ограничений возможностей личностной позиции и одновременного спиритуального запроса на проявление личности это равновесие нарушается, и стремящийся действовать по воле Бога герой с догматической непреклонностью решает в пользу спиритуального принципа. Нехлюдову, склонному односторонне спиритуализировать человеческие проявления, противопоставлены в романе революционеры, которых характеризует как раз отрицание спиритуального фактора и абсолютизирование значения фактора социального. Пока Нехлюдов не признал своей вины и вытекающей из нее ответственности, духовный человек молчал в нем, он во всем полагался на мнение окружающих, т.е. он всей своей жизнью подтверждал власть социального фактора. Революционеров же, которые хотят решить проблемы с помощью преобразования социального устройства, признавая тем самым власть социального фактора, побуждает к действию чувство справедливости, моральное возмущение современным состоянием общества. Моральные по своему характеру побуждения, но социальная по своему характеру программа действия приводят к болезненному раздвоению личности. Хотя революционеры, подобно исполняющему свой нравственный долг Нехлову, знают, что они должны делать и обладают силой исполнить свое дело, нельзя сказать, что они действуют по убеждению, т.к. глубоко скрытая двойственность их позиции препятствует вовлечению всей индивидуальности в их выступления. Роль, которую они исполняют, можно назвать мученичеством наоборот, поскольку, ощущая относительность личностного принципа, они жертвуют целостностью своей личности, калеча свой дух и душу в стремлении обеспечить безличные, объективные условия для человеческого бытия во имя виртуального единства человечества, глубоко прочувствованного ими. Изображенных в романе революционеров, извлекавших противоположный по сравнению с Нехлюдовским опыт из препятствий, возникающих на пути достиже-

жения ценностей, так же, как Нехлюдова, характеризует эмпирическая настроенность, согласно которой на первый план выдвигается коллективная модель. Их мышление, движущееся в пределах изначального сообщества, принцип любви, предполагающий чувственное отождествление, не позволяет им приступить к общественной деятельности с уверенностью, попытаться преодолеть силой веры вину, которую влечет за собой действие. Они лишены возможности установить равновесие между спиритуальным и социальным факторами, т.к. когда они решаются на общественное дело, они отвергают спиритуальное сообщество со своими ближними и, аскетически изъясняя себя из жизни, уже не могут принимать чувственных мотиваций, а должны слушаться лишь рациональных решений. Таким человеком выступает в романе Симонсон, у которого "на все практические дела были свои теории"¹⁰ и который взамен утраченного сознания принадлежности к коллективу "составил себе религиозное учение, определяющее всю его деятельность"¹¹. "Религиозное учение это состояло в том, что все в мире живое, что мертвого нет, что все предметы, которые мы считаем мертвыми, неорганическими, суть только части огромного органического тела..."¹². Себя он называет "мировым фагоцитом", назначение которого состоит "в помощи слабым, больным частям организма"¹³. О двойственности Симонсона, этого отчаянного революционера и по-детски невинного мечтателя, свидетельствует поразжающее соединение в его лице "суровости, которую производили торчащие волосы и нахмуренные брови, и детской доброты и невинности взгляда"¹⁴. На двойственность его натуры указывает и то, что когда в нем вспыхивает страстная любовь к Масловой и, нарушив свой обет безбрачия, он делает ей предложение, свою любовь Симонсон считает платонической и уверяет себя в том, что, выполняя долг фагоцита, он лишь хочет быть для нее моральной и духовной опорой.

По сравнению с Симонсоном, этим милым чудачком, пытающимся своими религиозными представлениями восполнить тот пробел, который образуется в виду того, что не приводится в действие

коллективный принцип, Новодворов представляет в романе другую крайность. В то время как Симонсон, хотя и не последовательно /прибегая к социальным средствам/, в сущности все же стремится к созданию спиритуального единства /не случайно он пользуется расположением Нехлюдова/, Новодворов, считаящий народ лишь тупой толпой, обладающей рабской душой, не видит для этого никаких возможностей и полагает, что вместо пустой бессильной мечтательности нужно "делать все для масс народа, а не ждать ничего от них", что "массы составляют объект нашей деятельности, но не могут быть нашими сотрудниками до тех пор, пока они инертны, как теперь"¹⁵, что означает, что его проблематика имеет абсолютно однозначный социальный характер. Здесь нет и следа той раздвоенности, которая присуща Симонсону, но не потому, что он, преодолев противоречия, достиг гуманного единства, а потому, что он, признав неразрешимость проблемы, как бы разрубил гордиев узел, приведя свои мысли и чувства соответственно с требованиями практически понятой задачи в какой-то бесчеловечный порядок. Жизнь как будто оправдывает его позицию: "Благодаря отсутствию в его характере свойств нравственных и эстетических, которые вызывают сомнения и колебания, он очень скоро занял в революционном мире удовлетворявшее его самолюбие положение руководителя партии. Раз избрав направление, он уже никогда не сомневался и не колебался и потому был уверен, что никогда не ошибался. Все ему казалось необыкновенно просто, ясно, несомненно. И при узости и односторонности его взгляда все действительно было очень просто и ясно, и нужно было только, как он говорил, быть логичным. Самоуверенность его была так велика, что она могла только отталкивать от себя людей или подчинять себе"¹⁶. Существование безличного фактора и, в определенной мере, невозможность избежать его представительства в жизненной сфере, разумеется, не подлежит сомнению, и это является причиной тому, что гуманист Нехлюдов, требующий для личностной проблематики абсолютного места, не может выносить

общества Новодворова. Но в той же мере трудно отрицать человеческое значение личности и ставить под сомнение необходимость ее представительства, и потому и Новодворов "презирает Нехлюдова", который о целом ряде вопросов "позволяет себе думать не только не слово в слово так же, как думал он, Новодворов, но даже как-то по-своему, по-княжески, то есть по-дурацки. Нехлюдов знал это отношение к себе Новодворова и, к огорчению своему", - как бы будучи вынужденным признать власть безличного начала - "чувствовал, что, несмотря на то благодушное настроение, в котором он находился во время путешествия, платит ему тою же монетою и никак не может побороть сильнейшей антипатии к этому человеку"¹⁷. Догматизм Нехлюдова, признающий правду любви, вступает в безнадежное, неразрешимое противоречие с волюнтаризмом человека, добывающегося, прежде всего, власти.

IV.

Противопоставив Нехлюдова революционерам, Толстой взвешивает противостояние норм личностного и безличного поведения. Как мы видели, в своем корректном и мастерском анализе писатель показывает неразрешимость полемики, невозможность оправдания той или иной точки зрения, но в то же время в системе ценностей романа он отводит Нехлюдову более высокое место, чем революционерам, помещает его как бы на вершину иерархической лестницы ценностей романного мира. Это решение вытекает из того простого факта, что все произведение пронизано личностным представлением о мире самого Толстого, и оправдывается такое решение тем, что не только главный герой, Нехлюдов, имеет личностное представление о мире, но в не меньшей мере и революционеры. По отношению к Симонсону мы уже это показали ранее, что же касается Новодворова, то о личностном характере его взглядов на мир - отвергнутых в его поведении - свидетельствует то, что целью революционной деятельности он считает /хотя это изображено без всякой чувственной достовер-

ности, почти невесома/ возвышение тупой толпы, которую в настоящее время можно считать лишь объектом, приступ к такого рода "процессу развития"¹⁸. Толстой, как один из самых крупных, но по времени последних представителей подошедшего к концу своего развития в первом десятилетии XX века гуманизма /идеализма/ Нового времени, стремится показать мир человеческим, личным и ни одну из жертв, которые приходится приносить для того, чтобы сделать человеческое общество личностным, гуманным, в самом благородном, идеальном смысле этого слова, не считает слишком большой. Выраженный в его произведении личностный запрос было бы бессмысленно считать преодоленным, исторически отжитым только потому, что разработанные в Новое время личностные представления о мире не были оправданы развитием метафизики XX века. Преходящим в позиции Толстого и относящимся исключительно к состоянию истории развития мысли, отражающемуся в его творчестве, является сознание необходимой связи между нормой личностного поведения и личностным представлением о мире, та характерная для всего Нового времени /как для предыдущих его периодов, так и для двадцатого века/ предпосылка, согласно которой поведение человека определяется, или должно с необходимостью определяться, его знаниями - научными, философскими или метафизическими истинами. Неправильно поймет роман, не увидит его настоящего смысла тот, кто усмотрит в нем только желание оправдать любой ценой личностное представление о мире, прочтет в нем только упрямое догматическое доказательство метафизического бытия бога или действительности какого-либо иного метафизического абсолюта. Но предвзято подойдет к роману и тот, кто как бы с высоты познания XX века, взывая к его авторитету, признает отчуждение неким неизменным состоянием мира, настоящим, реальным положением человека и с иронией отнесется к запросу на личностное поведение, выдвинутому в романе. Толстой, безусловно, был догматиком, когда противопоставил друг другу личностное и безличное поведение на основе

личностных представлений о мире, и подошел к этому вопросу, несмотря на свою субъективную благонамеренность, пристрастно, т.е. в конечном итоге уже заранее решил вопрос в пользу личностного поведения и - казавшегося неотделимым от него - личностного представления о мире. Но не менее пристрастно и в конечном счете не менее догматично и то мышление, которое, отправляясь от безличного представления о мире, полагает, что дилемма личностной - безличной норм поведения может быть разрешена /или, что она уже заранее решена/ в пользу последней. Ни в толстовском личностном, человеческом, т.е. закрытом, мышлении, ни в безличном, не знающем о человеке, т.е. открытом мышлении, характерном для метафизики XX века /однако в обоих случаях мышлении одинаково научном, т.е. безусловно соединяющем представление о мире и норму поведения/ не может быть беспристрастно поставлен вопрос о гуманности, и найденный ответ никогда не может быть для всех одинаково приемлемым, в полной мере убеждающим.

С какой бы стороны мы ни подходили к проблеме - со стороны ли личностной, подсказывающей виртуальное единство, или со стороны безличной, ставящей превыше всего святость рационально уловимой справедливости, у нас нет никаких оснований чувствовать удовлетворение: наши слова, наши понятия начинают играть с нами в скверную игру: вместо того, чтобы служить пониманию, они превращают наши серьезные решения в уродливую комедию, в веселые шутки подмешивают злой яд. Мы полагаем, что то проблематичное состояние, которое создало для нас мышление, основывающееся на научном принципе, следует отвергнуть, и, приняв к сведению выводы, диктуемые этой неудачей в истории развития мысли, найти для нашего мышления другие основы. Когда мы хотим понять роман Толстого, как и любой другой подобный ему осмысленный текст, т.е. когда мы хотим изложить наше понимание, сделать его в принципе для каждого доступным, мы не пытаемся, остерегаясь дальнейшего нарастания вавилонского смещения языков и имея целью преодолеть его, свести приведенные в романе факты, замечания, знания к каким-

либо абсолютным для нас или для автора неподвижным и для всех обязательным метафизическим истинам, а считаем текст такой интерпретационной системой, которая не только страстно желает, зовет, ждет интерпретатора, но и содержит в себе единственно верный, исключительно к данному случаю применимый принцип истолкования. Условием успешного понимания, таким образом, является не овладение каким-либо разумно выведенным абсолютom, каким могут быть бытие, истина и т.д., и не выявление гуманности как опыта вневременного смысла, а замена догматического взгляда на смысл критической концепцией смысла, которая требует принятия во внимание конкретности всякого понимания, существенной относительности понимания, смысла, ощущаемого, пережитого всегда кем-либо, всегда в каком-либо определенном положении, диктуемом условиями развития истории мысли.

Подобно тому, как научное мышление в свое время провозгласило необходимость критики познания и в целях определения истинности знаний наряду со спекулятивными выводами, наряду с мышлением, оперирующим силлогизмами, признало значение опыта, так и в наши дни представляется целесообразным при создавшемся абсурдном положении наряду со спекулятивными доказательствами смысла, наряду с оперированием такими метафизическими понятиями, как бытие, истина, признать необходимость опыта осмысления, т.е. признать необходимой критику понимания. Программа критического подхода к смыслу в большой мере увеличивает значение как самого текста, обладающего смыслом, так и значение осмысления текста, ведь в духе критики смысла мы подходим к текстам, как к документам, содержащим в себе опыт понимания, и анализируем их как в своем роде единственные и неповторимые случаи в большей или меньшей степени достигнутого — а иногда и не достигнутого — равновесия между опытом и знаниями. Мотивированное таким образом разделение между пониманием и знанием, констатирование "неразумности" понимания и "бессмысленности" — по своему правильных, полезных — знаний означает выход за пределы мышле-

ния, основывающегося на научном принципе; тот же способ мышления, который ищет смысл в текстах, созданных в процессе истории культуры, мы называем в противовес первому мышлением, основывающимся на принципе традиции. Смысл мы не познаем, не узнаем, а ощущаем опытным путем в жизни, в той мере, в какой мы склонны к нему прислушиваться, и наш осмысляющий горизонт расширяется в той степени, в какой мы способны понять тексты, завещанные нам традиций, оценить запечатленный в них опыт и привести его в соответствие с нашим опытом. —

То, что Толстой под влиянием личностного представления о мире доказывал с догматической предвзятостью и что с точки зрения безличного представления о мире кажется детским, наивным, то, что, таким образом, научное мышление не могло решить беспристрастно и удовлетворительно — а именно: не могло признать желательности, правомерности нормы личностного поведения — традиционное мышление, разделяющее смысл и знание, представление о мире и норму поведения, решает для себя вполне удовлетворительно. Понимание, которое по своему существу не разумно, т.е. не содержится в вещах и явлениях, как некая объективная данность, не входит в круг внимания ищущей действительности науки, ведь о его осуществлении наука, которая занята решением своих специальных задач, не может заботиться. Его представительство падает на человека, живущего в мире и в то же время разумно считающегося с реальностями мира, но не упускающего из виду свою особую гуманитарную точку зрения, и не потому, что его обязывает к этому некое метафизическое существование олицетворяющего смысл бога или идеальное бытие трансцендентных ценностей — все это не означало бы отказа от мышления, основывающегося на научном принципе, покоящегося на тезисе о разумности смысла, не означало бы преодоления неприемлемого проблематичного положения — а потому, что человек, отказавшийся от представительства понимания, лишивший себя опыта осмысленности, оставшись без ориентира, без организующего его деятельности принципа, ставит под угрозу душевную, духовную или физическую

гармонию своего существа и в конечном итоге ограничивает, а может быть даже и теряет ту свою способность, которой больше всего дорожит, от которой ждет ответа на все свои вопросы: способность к познанию. Сознajući свою виновность Нехлюдов на опыте ощущает смысл, когда же он решается на покаяние, на исправление своей вины, он как бы берет на себя представительство смысла. Однако, герой Толстого, следуя логике, диктуемой личностным представлением о мире, не довольствуется опытом осмысленности и представительством понимания, а хочет "гуманизировать" как свое поведение, так и все бытие людей и, выполняя идеалистическую программу, стремится подчинить действительность власти идей. Идеальность его мышления, запрос на открытое, свободное от страха и ненависти мышление, к сожалению, поскольку оно остается в пределах мышления научного, пресекается тяжелым для идеалиста, стремящегося преобразовать действительность, опытом "несуществимости" этого запроса. Эта неудача в конечном итоге побуждает Нехлюдова к проповедничеству, заставляет его абсолютизировать значение своего опыта и, не считаясь с реальностью, нарушить своим догматическим выступлением общечеловеческое требование представительства глубоко понятого им - но для каждого обозначающего нечто иное, для каждого предполагающего особое поведение, ввиду различия опыта - осмысления.

Замечания

1. Л.Н. Толстой. Собрание сочинения т. 11. М., "Художественная литература", 1975, с. 57.
2. Там же, с. 61.
3. " - " с. 52.
4. " - " с. 172.
5. " - " с. 200.
6. " - " с. 436.
7. " - " с. 231.
8. " - " с. 231.
9. " - " - с. 231.
10. " - " с. 375.
11. " - " с. 374.
12. " - " с. 374.
13. " - " с. 375.
14. " - " с. 376.
15. " - " с. 403.
16. " - " с. 405.
17. " - " с. 406.
18. " - " с. 404.

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Н.В. ГОГОЛЯ В
ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. БРЮСОВА

Н. Салма

27 апреля 1909 года на торжественном заседании Общества любителей российской словесности В. Брюсов выступил с посвященным жизни и творчеству Гоголя докладом, чтение которого вызвало резкие протесты части слушателей. Столичные газеты на другой день, отметив, что речь Брюсова была "оригинальной", объявили ее неуместной в дни юбилея. Что же собою представлял брюсовский нетрадиционный взгляд на творчество и личность писателя, воспринятый большинством широкой публики как кощунственный, а критикой как неуместный, хотя и "оригинальный", что звучало почти как "чуждаческий"?

Прежде всего, Брюсов выступил с опровержением школьного мнения о том, будто Гоголь был последовательным реалистом, но поскольку форма доклада не позволяла обстоятельного доказательства этого положения, Брюсов лишь иллюстрирует его отдельными примерами, отсылая читателей к критическим работам В. Розанова и Д. Мережковского, после которых, как он считает, уже невозможно смотреть на Гоголя как на писателя, в чьих произведениях необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Брюсов утверждает, что хотя Гоголь и порывался быть добросовестным бытописателем окружающей его жизни, он всегда в своем творчестве оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Исследователь не находит различий между фантастическими повестями Гоголя и его, так называемыми, реалистическими поэмами: "К каким бы страницам Гоголя ни обратились мы; ... везде мы видим крайнюю напряженность тона, преувеличения в образах, неправдоподобие изображаемых событий, иступленную неумеренность требований. Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного - он знает только безмерное и безгра-

ничное"¹. В "Ревизоре" и в "Мертвых душах", по мнению Брюсова, нет изображения живых лиц, а есть лишь "безудержный полет в мире небывалого и невозможного"², но Гоголь переходит все пределы не только в изображении пошлого и нелепого, что еще можно было бы объяснить сознательным приемом сатирика; в такие же преувеличения впадает он и тогда, когда хочет рисовать ужасное и прекрасное, изображая не то, что прекрасно по отношению к другому, но абсолютную красоту, не то, что ужасно при данных условиях, но что должно быть абсолютно страшно. Первая часть выступления Брюсова заканчивается мыслью о том, что хотя Гоголь много работал над собиранием документов для своих повестей, все тщательно собранные им материалы совершенно преобразались под его пером, превращаясь в "неслыханное" и "не-человеческое", но сила его дарования была такова, что он сделал созданный им особый мир как бы реальнее самой реальности, заставив ближайшие поколения забыть действительность, но помнить созданную им мечту.

Во второй части доклада Брюсов показывает, что стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве писателя, но что всю свою жизнь Гоголь прожил в мире сменяющихся иллюзий. Прекрасным сном, например, оказалось неожиданно овладевшее Гоголем убеждение в том, что он историк по призванию - убеждение, которое увлекало его к неосуществимым по своей грандиозности планам создания "Истории Малороссии" в шести томах, "средней истории" в девяти томах и "всеобщей истории" /заодно Гоголь обещает Погодину написать и "всеобщую географию"/. Но Гоголь тешил себя не одними светлыми мечтами: он знал и немало черных призраков. Ему постоянно казалось, что все его создания исполнены ужасных недостатков. Он переделывал их, заботясь о каждом слове, о каждой мелочи, иногда почти переписывал все заново, превращая писательский труд в мученичество.

Конец доклада Брюсова /последние 2-3 страницы/ особенно интересен, т.к. именно здесь реализуется заключенная в названии /"Испепеленный"/ идея брюсовского "общего очерка", сводя-

щаяся к тому, что каждое чувство грозило разгореться в Гоголе в такое пламя, которое способно в одно мгновение обратить человека в прах. К концу творческого пути Гоголь, по мысли Брюсова, перестал владеть собой: одной из страстей, которой он позволил вырваться наружу, была его безмерная любовь к России. Если в заключительных строках "Мертвых душ" Гоголь воспевает Россию как страну небывалых возможностей, то в "Переписке с друзьями" уже как выношенную истину он утверждает, что Россия - государство особое, единственное, избранное, находящееся, как и сам Гоголь, под особым покровительством Божиим. К России - как она есть - писатель предъявляет суровый счет, требует чуда, немедленного осуществления идеала, полагая, что его книга послужит этому, и отказывается от писательства, убедившись, что чуда не произошло.

Гибель Гоголя как писателя Брюсов трактует в духе основной идеи балзаковского рассказа "Неведомый шедевр": стремление к совершенству, к абсолюту приводит к белому листу, к художнику без картины, к писателю без книги.

Другой гибельной страстью Гоголя, по мнению Брюсова, был с детства горевший в его душе огонь религиозного восторга. Он устремился в аскетизм с той же мистической экзальтацией, которую вносил в свое отношение к писательству, к России. Стремясь в совершенстве исполнить заповеди Христа как в то время понимал их, он довел свое смирение, свое усердие в посте и молитве до абсолюта, перейдя положенные смертному пределы.

При знакомстве с выступлением Брюсова нельзя не заметить, что исследователь рассматривает творческий путь Гоголя вне какого-либо культурно-исторического контекста. Правда, в одном месте своего доклада Брюсов отмечает, что Гоголь не умел видеть людей, в которых смешное соединялось бы с благородным, красота с безобразием, героизм с ничтожеством, - тех людей, которых умел видеть Пушкин, а также указывает в примечании на разницу между гиперболическими описаниями украинской природы у Гоголя и гармонической стройностью аналогичных описаний в

пушкинском стихе, однако эти редкие сопоставления не только не отменяют общего взгляда исследователя на Гоголя как на некую самодовлеющую монаду, но скорее подтверждают его. Описывая феномен гоголевского творчества, Брюсов убедительно показывает, как мало общего имел он с явлением пушкинского классического восприятия и изображения действительности, но нигде не называет Гоголя романтиком, хотя такой вывод напрашивается из его доказательств.

Отмечая присущую натуре Гоголя страстность, граничащую с визионерством, склонность к фантастическому преображению действительности, но не связывая эти особенности с романтическим видением жизни, Брюсов говорит не о том, что, пользуясь определением иенских романтиков, можно назвать "энтузиазмом" художника, а о мистической экзальтации, о стремлении броситься в пропасть, в ту бесконечность, в ту беспредельность которой, как утверждает Брюсов, всегда жаждала душа Гоголя. При таком освещении Гоголь превращается в художника-символиста, в душе которого всю жизнь Дионис боролся с Аполлоном, чтобы одержать в конце пути величественную победу, превратив своего жреца в свою жертву. Но Гоголь не был неоромантиком.

Творческий путь Гоголя можно условно разделить на два периода. В "Авторской исповеди" Гоголь пишет, что в юности он стремился к тому, чтобы развлекать себя всем смешным, что только мог выдумать, когда на него находили припадки тоски, но Пушкин заставил его взглянуть на дело серьезно. Внимание Гоголя обратилось на "низкие свойства русской природы", и с этого момента его намерением становится написать такое произведение, которое осмелело бы то, что достойно осмеяния всеобщего. 1838 год, как это отмечает и автор монографии о Гоголе Зеньковский, был кризисным в эстетическом сознании писателя. До этого времени Гоголь стоял на позициях, близких к эстетическому гуманизму, выработанному Шиллером и Гумбольдтом и подержанному и развитому всей немецкой романтикой. В "Письмах об эстетическом воспитании" Шиллер, обратив внимание на "необ-

ходимую физическую зависимость" человека, почувствовал потребность в доказательстве свободы человеческого духа, обеспечивающей идеальное мышление. Как это следует из изложения Шиллера, только Красота, являющаяся одновременно и формой, т.к. мы ее созерцаем, и жизнью, т.к. мы ее чувствуем, т.е. и объектом, и состоянием нашей субъективности, доказывает, что страдание не исключает действия, что чувственная зависимость ни в коей мере не отвергает сверхчувственной свободы, т.е. с красотой дан тот случай, когда одно в совершенстве уживается с другим. Поскольку только красота служит доказательством духовной свободы человека, поскольку правда по своим возможностям кроется в красоте, которая ее создает, эстетика не может исходить из этики, у нее не может быть морального источника, и эстетическая настроенность души является, таким образом, тем всеобъемлющим даром, который дает человеку природа. Мысль Шиллера о безусловном приоритете эстетики была подхвачена немецкими романтиками. Ф. Шлегель отделяет эстетику от философии и этики, чтобы подчеркнуть ее самоценность: "Философия поэзии вообще начинается с самоценности прекрасного, с того, что оно отделено и должно быть отделено от истины и нравственности"³. Вакенродер считает чувство прекрасного одним и тем же для всех небесным лучом, преломляющимся в разных землях тысячами разных цветов, и, говоря о музыке, отмечает, что она "пробуждает в нас истинную ясность духа, ... при которой все в мире представляется нам естественным, истинным и добрым, при которой мы находим прекрасный смысл в самом диком людском хаосе, при которой мы с чистым сердцем ощущаем все существа родными и близкими нам"⁴. Новалис утверждает, что "поэзия - есть все и вся"⁵, а философия является лишь теорией поэзии, показывающей нам, что она /т.е. поэзия/ собою представляет. Новалис же, развивая мысль Шиллера о необходимой физической зависимости человека, связал рождение романтизма с современностью: с тем, что людской круг расширился, что между людьми стало меньше равенства

в познаниях, опыте, нравах и обычаях, с тем, что современный человек уже знает материальные нужды "в этом мире потребностей, хотя и более простых, но зато и более сильных"⁶, обратив, таким образом, внимание на гуманную задачу приобщения к духовной жизни такого сознания, свобода которого кажется ограниченной.

Можно провести определенную параллель между отношением Шиллера и немецких романтиков к задаче искусства и отношением Гоголя к своему раннему творчеству. Не трудно заметить, что признание Гоголя о развлекательном характере своих произведений восходит к положению Шиллера об игровом характере творчества, которое призвано создавать "живые фигуры", охватывая с помощью инстинкта игры единство реальности /этого предмета инстинкта чувства/ и образа /этого предмета инстинкта формы/. Гоголь, на которого наводила глубокую тоску - вызывая подлинное страдание - "растрепанная действительность"⁷ со всем тряпьем, кружащимся "ежедневно вокруг человека"⁸, почувствовал, что он должен, чтобы не стать ее жертвой или тираном, найти такое видение, при котором жизнь получила бы осмысленность. Этой задаче и служил "инстинкт игры", сохраняющий эстетическую дистанцию от "частного" чувства и впечатления, от "частного" человека, - фантазия, живое воображение художника, его увлеченность, его "энтузиазм" - создавший особый романтический стиль с характерной для него гротескностью, с романтической иронией, экспрессивностью, обостренным лиризмом и т.д.

Замысел "Ревизора" и "Мертвых душ", однако, свидетельствует о том, что Гоголю уже становится трудно видеть жизнь в романтическом свете и верить в то, что "дух дышит, где хочет", что время уже начинает зажимать его в свой "железный кулак"⁹. Эстетическое переживание осмысляется им не как самоценность, а как средство для морального воздействия на русских людей. Сосредоточенность внимания на низких свойствах исключительно русской природы требует обличительного, сатирического изображения, характерного для классицизма и просвещения, предполага-

ет учительскую позицию, от которой романтики сознательно отказались. "По моему, упадок нашего театра вообще начинается с того времени, когда высшею, даже единственною целью сцены стали признавать нравственное улучшение человека, обращая, таким образом театр в какое-то дисциплинарно-исправительное учреждение. Тогда и самое веселое уже перестало радовать зрителя, так как за всякой шуткой виделась розга старого школьного учителя, поднаторевшего по части морали, которому больше всего хочется наказывать детей именно тогда, когда они всецело предаются удовольствию",¹⁰ - рассуждает у Гофмана лес Берганца с позиции нового романтического сознания. Чтобы избежать отжитого морализма, Гоголь делает ставку на эстетическую сферу, когда рассчитывает на то, что можно как бы магически произвести благотворное действие на нравы, "представив в ярких красках все мерзости жизни и все лучшее, что в ней есть"¹¹. Создавая "Мертвые души", Гоголь полагался, прежде всего, на стихию смеха, достаточный запас которого, несмотря на грозившую ему утрату романтического видения /утрату "юности" и "свежести"¹², он еще чувствовал в себе. "Я думал, - говорит он, - что смешной проект Чичикова наведет меня сам на разнообразные лица и характеры, что родившаяся во мне охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными"¹³. Гоголь часто признавался в том, что его творчество имеет бессознательный, стихийный характер. "Кто-то незримый пишет передо мною могущественным пером", - говорится в его письме 1835 года. "Чувствую, что не земная воля направляет путь мой", - пишет он в 1836 году. Особенно определенно выражается он в письме Данилевскому в 1841 году: "Создание чудное творится и совершается в душе моей... Здесь ясно видна мне святая воля Бога ..."¹⁴. Так и Новалис записывал свои мечтания о таком искусстве, где бы поэт от начала до конца оставался зрителем, сам бы не писал, а, собственно, читал написанное ему и для него силой свыше. Шеллинг, с филосо-

фией которого, как известно, связан немецкий романтизм, писал в разделе, посвященном философии искусства, в книге "Система трансцендентального идеализма", что подобно тому, как художник безвольно, и даже вопреки своему внутреннему сопротивлению, как бы оказывается принужденным к творчеству /что выражают у древних такие словосочетания, как *pati Deum* - "претерпеть Бога" - и им подобные, а также вообще все представления о вдохновении, рожденном нантием извне/, так и объективное число объективным способом влагается в художественное произведение. Объективное, то, что по мнению Шеллинга нельзя выучить и чему нельзя научить, что даже и определить почти невозможно, и что Шеллинг называет поэзией искусства, само по себе, без вмешательства сознательной воли Гоголя вторгалось в его произведение. Поэтому юмор в "Мертвых душах" - это стихия смеха, как бы на самом деле забывающая, что и как ее призвало к жизни. Задуманные как носители низких свойств русского человека, гоголевские персонажи превращались под его пером в карнавальные маски масленичных игр - этого продолжения у новых народов античных дионисий, которые романтики находили не в греческой трагедии, как Ницше и вслед за ним русские символисты, а в греческой комедии, у Аристофана, и, как у Аристофана, из гоголевских комедий проглядывает веселый хаос, готовый все на свете перемолоть, чтобы все могло быть переустроено заново. Романтически окрашенный карнавально-масленичный характер гоголевского смеха, "несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца"¹⁵, от "Вечеров на хуторе близ Диканьки", через "Миргород", "Тараса Бульбу", "Петербургские повести", до "Ревизора" и "Мертвых душ" включительно. Знаменательно, что Гоголь, хотя и мечтает после 1836 года о серьезной, трагической и моральной литературе, становится и в своей публицистике на защиту поправленных прав "романтического" смеха: "... смех значительнее и глубже, чем думают, - пишет он в "Театральном разезде" - Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера,

не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, - но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека:.. Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представленным в наготу своей, но озаренное силою смеха, несет уже примирение в душу...¹⁶. Но Гоголь отдавался и другой стихии, когда писал "Мертвые души": это была стихия лиризма, которая так же, как стихия смеха забывала, что ее породило. Гоголь хотел с помощью лирики воссоздать все самое лучшее, что имеет в себе русская природа в сравнении с природой других народов, однако, в "Мертвых душах" романтическая традиция эстетики жизни, которая не нуждается в избранных предметах и избранных местах, преобразует этот замысел. В соответствии с этой эстетикой русская тройка превращается в фантастическую Птицу-тройку, Россия - в небывалую страну сказочных возможностей. Как истинный романтик Гоголь рисует метаморфозы, развоплощающие вещи и обнажающие жизнь с ее тайным поступательным движением, которую романтики называли музыкой. "Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое-внутри-себя - бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук. Это жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжество над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя"¹⁷, - писал Гегель, который хотя и не был романтиком, умел высказаться на темы романтиков порою сильнее их самих. В этом смысле Гоголь "воспевает" Россию, в этом смысле его роман - "поэма", этим обусловлено и то, что лирические части "Мертвых душ" строятся как стихотворения в прозе.

Надежда на то, что идеальное сохраняет себя в плену вещей, заставляет Гоголя говорить не столько о том, что есть, и о чем он хочет сказать, сколько о том, что возможно: "... пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором..., широким поприщем для дел"¹⁸, - пи-

шет Гоголь по поводу "Мертвых душ".

Скрытые возможности обнаруживает Гоголь и изображая своих "героев", перенимая свою эстетическую антропологию от немецких романтиков. У Фр. Шлегеля можно найти эскизы таких художественных допущений: "Вы имеете дело с отрицательными, ущербными явлениями. Они вас угнетают и сердят, вы хотите отделаться от них смехом и сатирой невеселыми, но стоит совершить в сознании некоторую перестановку, и этот юмор досады сменится свободным, праздничным юмором. Вообразите, что ограниченная и убогая личность, с какой вы имеете дело, - это всего лишь первый подступ к тому человеку, и, углубившись в него, вы найдете кого-то совсем иного, сидящего за этой личностью, кого-то, полного творчества и движения сил..."¹⁹. Критика уже отмечала, что Чичиков у Гоголя, задуманный как трезвейший из трезвых мошенников, неожиданно оказывается способным к такому восприятию красоты, что, как пишет Гоголь, вдруг сделался чужим всему, что происходило вокруг него, и на мгновение обратился в поэта. Гоголь поэтому не смущается тем, что в его фантастическом экипаже, увлекаемом сказочной птицей-тройкой, сидит плут и мошенник, ведь ущербные "романтические" персонажи - есть "равноправные претенденты на существование", подобные "возможным мирам Лейбница"²⁰. Напомним также, что "Мертвые души" должны были стать трехчастной композицией, наподобие дантевской "Божественной комедии", так что Гоголь не считал законченными, "окончательными" ни свою поэму, ни своих героев. Стихия смеха и стихия лирики у Гоголя сближаются, поддерживают друг друга, выражая идеальное как то, что возможно, просвещающее через то, что есть.

Нельзя, однако, не заметить, что моралистический в своей основе замысел "Мертвых душ" оказал существенное влияние на поэтику романа. Стремясь к типизации, к широким обобщениям, относящимся к русской действительности, Гоголь придал своим персонажам диковинный колорит такого почти нечеловеческого,

уродливого своеобразия, которое превращало все изображенное в "чушь" и "дичь", в "черт знает что"²¹, в нечто, до такой степени "странное"²², что и сам "катарсис пошлости", который Бахтин, например, усматривает в "Мертвых душах", становился фантастическим.

Как признается Гоголь, именно в пору работы над "Мертвыми душами" его начали мучить вопросы: "Зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?"²³ Гоголь почувствовал, что "Мертвые души", с одной стороны, не отвечают моралистическому замыслу, что его поэма не "обличает" и не "прославляет", ведь романтическое произведение, как говорит Гофман, и не может "означать" чего-либо, а может лишь "быть"²⁴. Но, с другой стороны, и само бытие, сама жизнь, в которую верили романтики, в "Мертвых душах", где гротеск уже граничил с абсурдом, фантазия - с фантастикой, превращалась почти в призрак. Гоголь, если воспользоваться образными выражениями Блока, "озарил музыкой такую мрачную область", от которой "бежала цивилизация"²⁵. "Я увидел ясно, что ... следует хорошо объяснить прежде самому себе цель сочинения своего, его существенную полезность и необходимость. Словом, чтобы почувствовал и убедился сам автор, что творя творение свое, он служит в то же время также государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе"²⁶, - пишет Гоголь в "Авторской исповеди". "Какого художника, - спрашивает Гофман, - занимали когда-либо политические события дня? Он жил только своим искусством и только с ним шел по жизни"²⁷. Задача служения государству для романтического художника, осознавшего, что его свобода в повседневной жизни ограничена законами, обычаями, нравами и тысячью всяких мелочей, что только идеальная красота искусства обеспечивает свободу духа, абсурдна. Но Гоголь видит роль общественного деятеля не в том, чтобы способствовать преобразованию государства /прикрепляя всякого человека к его месту и положению, он не допускает и мысли о каком-либо

динамизме, историзме, развитии государственного организма/, а в том, чтобы достичь магического преображения всей русской жизни через магическое преобразование души. Гоголь, однако, уже не полагается, как романтики, на катарсическую силу искусства, открывающего возможность идеально мыслить, не отказываясь от сознания физической зависимости человека; он ищет "научный" способ, как "сбросить с себя вдруг и разом все недостатки наши"²⁸, обращаясь к экспериментальной или практической магии. Как средневековый алхимик, Гоголь в "Переписке с друзьями" составляет рецепты для мгновенного обретения "крепости души" - этого философского камня, с помощью которого Россия мгновенно превратится в царство Божие на земле. Он взывает то к "крепкому" искусству - к "Одиссее" - которая должна напомнить людям о блестящих достоинствах древних героев, утраченных человечеством, но которые "должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство"²⁹, то к русской церкви, которая должна заставить "у нас всякое сословие, звание, должность войти в их законные пределы"³⁰, то к монарху, который наконец "неминуемо должен сделаться одна любовь" и заставить всех увидеть, "что государь есть образ Божий"³¹, и т.д., и т.п.

Душа, которая у романтиков как и у Гоголя была стремительной, динамической, невесомой, в "Переписке с друзьями" отвердевает: идеальное уже не просвечивает сквозь реальное, не живет в нем, а противопоставляется действительному как его осознанный, принудительный критерий, как застывшая мера вещей, трансцендентальное становится схоластическим, превращаясь из продукции в продукт. Государство же со всем его устройством, со всеми реальными должностями и местами в нем, претендует на то, чтобы стать трансцендентальным.

Но Брюсов не видит этой абсурдной перестановки. В его интерпретации между "Мертвыми душами", с одной стороны, и "Выбранными местами из переписки с друзьями" - с другой, если и

есть какая-либо разница, то разве только количественная: в этих произведениях, в брюсовском освещении, воплотились лишь разные степени накала обуревавшей Гоголя страсти к беспредельному.

Представление о том, что романтики не знали меры вещей, об их устремленности к бездне, о любви к гибели /"amor fati"/ было привнесено их интерпретаторами - символистами, читавшими произведения романтиков в символическом ключе. Замечание Розанова о том, что Гоголь все явления рассматривает не в их действительности а в их пределе, представляется нам более близким к истине, чем утверждение Брюсова о господстве беспредельного у Гоголя, хотя романтики, подойдя к "пределам предельного", безусловно знали о беспредельном. Говоря о Новалисе, исследователь романтизма в Германии Берковский приводит мечтания лирика о новой поэзии: "Рассказы без связи, однако с ассоциациями, как сновидения. Стихи на одном благозвучии и полные красивых слов, безо всякой связи и смысла - в лучшем случае понятны только отдельные строки, в них обломки самых различных предметов..."³². Но исследователь справедливо замечает, что у Новалиса поэзия такого рода существовала лишь как теория, которую он никогда не осуществлял на деле. Выступая против всякой застылости, против всего, что дано в пластическом искусстве навеки, романтики мечтали о новой мере, которая сама была бы гибкой и подвижной, но все же оставалась бы мерой. Категория жизни у романтиков, будучи полярной категорией вечности, не отменяла ее, а входила с ней в со-
существование. Идеал не мог существовать без вещей, он был их мерой и без них грозил превратиться в абстракцию. Когда же романтики почувствовали, что гнет быта, воспринимаемый ими в период расцвета романтизма лишь как алогизм, "беспорядок природы"³³, силен, что быт въедается в бытие и профанирует его /"... черствее и черствее становится жизнь, все мельчает и мелеет и возрастает только в виду всех исполинский образ скуки. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире".³⁴/, это мироощущение привело к кризису

романа - жанра, в котором принцип живой жизни, развоплощающей вещи, выступал как универсальный. Немецкие романтики ухаживали либо в чистую лирику /Гельдерлин, Brentano, Эйхендорф/, либо разрабатывали по преимуществу жанр сказки, как Гофман, или драмы, как Клейст, т.е. обращались к тем жанрам, которые представляли те или иные принципы как условные и не всеобщие, наметив тем самым путь к разрыву между искусством и действительностью, осознанному впоследствии символистами.

Русские неоромантики делают то, чего никогда не делали романтики: они пытаются забыть о всякой вещности, превращая живую жизнь, постигаемую теперь уже только сверхчувственно, интуитивно, в абсолют - в безмерность, беспредельность, бесконечность. Тогда-то и возникло сформулированное В. Ивановым требование к человеку каждое мгновение жизни быть поэтом, находиться в состоянии "восторга и исступления", мистической экзальтации. Этот "выход из себя", нарушение всех положенных человеку земных пределов воспринимался как гибель обособленного предельного "я", а само стремление к такому выходу - как любовь к гибели, *amor fati*.

Гоголь, однако, не пошел тем путем, которым шли немецкие романтики. Поставив перед собой задачу служить России как общественный деятель на писательском поприще, Гоголь не мог отказаться от "большого жанра", обращенного, как он писал, не "к любителям искусства и литературы, а "ко всем читателям"³⁵. Но в пределах романтической эстетики, выросшей на основе признания необходимой физической, т.е. природной, а не социальной зависимости человека, задача общественного служения не могла быть осуществлена. Говоря о неудаче своего парадоксального произведения, о "Выбранных местах из переписки с друзьями", в котором Гоголь выступает как "романтик наоборот", писатель признается: "Я имел неосторожность заговорить вперед кое о чем из того, что должно было мне доказать в лице выведенных героев повествовательного сочинения"³⁶. Чувствуя, что создать такое произведение, о котором он мечта-

ет, ему не дано, Гоголь вскоре отказывается от писательства.

Брюсов утверждает, что Гоголь с восторгом, с мистической экзальтацией устремился в аскетизм, однако и здесь это было не так, как это было не так и в его писательской деятельности. Отношения Гоголя с о.Матвеем, как на это указывает и Мережковский, и Зеньковский, были отнюдь не однозначными. "Известно, - пишет Зеньковский, - что после одного резкого разговора, когда о.Матвей требовал от Гоголя, чтобы он отрекся.. от высокой оценки искусства, Гоголь оборвал этот разговор со словами: "перестаньте, я не могу вас слушать"³⁷. Но хотя Гоголь и признал, что "односторонние люди и фанатики - язва для общества", он все же продолжает оставаться под духовным руководством о.Матвея, односторонности взглядов которого не мог не видеть. Эта внутренняя раздвоенность писателя, разлад с самим собой и привели его к трагической гибели.

Брюсовская интерпретация личности и творчества Гоголя, как мы это пытались показать, является не чем иным, как талантливой стилизацией. Стилизуя Гоголя под неоромантика, Брюсов-исследователь продолжает традицию немецких романтиков, которые в свое время стилизовали под романтиков Гете, Шекспира, Сервантеса. Такой подход, конечно, больше говорит о самих стилизаторах, чем об исследуемых ими явлениях, и это надо иметь в виду, когда мы встречаемся с работами подобного рода. К безусловным же заслугам брюсовского доклада следует отнести то, что исследователь вскрыл такие особенности художественного видения Гоголя, которые позволяют рассматривать его творчество в русле романтизма.

Примечания

1. В. Брюсов. Собрание сочинений, т.6, М., 1975, с. 136.
2. В. Брюсов. Указ. соч., с. 146.
3. Ф. Шлегель. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 56.
4. Вакенродер. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 84.
5. Новалис. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". Изд. Московского ун-та, 1980, с. 94.
6. Новалис. Там же, с. 96.
7. Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений в 14 томах. АН СССР, 1937-52, т.VIII, с. 382.
8. Н.В. Гоголь. Там же, с. 453.
9. Э.Т.А. Гофман. Крейсleriана. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков", 1980, с. 184.
10. Э.Т.А. Гофман. Известия о последних судьбах пса Берганцы. Там же, с. 190.
11. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
12. Н.В. Гоголь. Мертвые души. М., 1974, с. 111.
13. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
14. Цитируется по кн. В. Брюсов. Собр. соч., т.6, с. 155.
15. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 486.
16. Цитируется по кн. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 490.
17. Гегель. Сочинения, т.2, 1934, с. 184.
18. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 257.
19. В кн.: И.Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 56.
20. Fr. Schlegel - Minor, Bd, II, с. 208./Цит.по кн.Берковского/
21. Н.В. Гоголь. Мертвые души. М., 1974, с. 21, 24.
22. Там же, с. 171.
23. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428.
24. Э.Т.А. Гофман. Серапионовы братья. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков". 1980, с. 203.
25. А. Блок. Собр. соч., Л., 1982, т.4, с. 342.

26. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 428-429.
27. Э.Т.А. Гофман. Крейсleriана. В кн.: "Литературные манифесты западноевропейских романтиков", 1980, с. 184.
28. Н.В. Гоголь. Собр. соч., т.6, М., 1978, с. 380.
29. Там же, с. 211.
30. Там же, с. 213.
31. Там же, с. 222.
32. Novalis - Minor, Bd, II, с. 308./Цит.по кн.Берковского/
33. Ю. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 13.
34. Н.В. Гоголь. Собр. соч., М., 1978, т.6, с. 189.
35. Там же, с. 263.
36. Там же, с. 422.
37. Проф. Прот. Зеньковский. Н.В. Гоголь. УМСА-PRESS Paris, с. 252-253.

К ВОПРОСУ О РОЛИ ИРОНИИ У ГОГОЛЯ И У БЛОКА

М. Гал-Бароти

Специальная литература лишь касается вопроса о роли иронии у Гоголя и у Блока, лишь указывает на ее наличие, хотя, на наш взгляд, решение этой проблемы с историко-литературной и типологической точек зрения необходимо как для интерпретации отдельных произведений или периодов творчества /особенно у Блока/, так и при сопоставительном анализе творчества двух писателей.

Андрей Белый, посвятивший творчеству Гоголя специальное исследование¹, считает Гоголя - как Мережковский и Брюсов - одним из предшественников русского символизма. В главе "Творческий процесс Гоголя", характеризуя второй период творчества писателя, Белый пишет следующее: "Живопись первой фазы есть вслушивание, взгляд широко открыт, и - пристален слух, - как крючок, вцепился в детали, передние планы, теряя яркость, пучат рельеф.

Судьба стилизации второй фазы: быть отчеркнутой линией от сюжета, чтобы в виде концевочной синтетизации, порой медальона, отдельно сопровождать фабулу, бордюр из иронии сопровождает отныне текст..."².

Гоголевской иронии А. Белый дает такую характеристику: "Нечто подобное происходило с гиперболой Гоголя в точке перерождения ее: из дифирамба в иронию, ирония второй фазы не вытекает ни из юмора "Вечеров", ни из приемов народного балаганного действия, она - дифирамб наизнанку..."³.

Появление гоголевской иронии Белый связывает с периодом создания "Петербургских повестей" и "Ревизора", считая этот период антитезой предыдущего периода гоголевского творчества. Как известно, и в блоковском творчестве ирония характерна в первую очередь для периода антитезы. В монографии Белого исследуется также и влияние Гоголя на русскую литературу

XIX - XX-ого вв. В главе "Гоголь и Блок", говоря о генезисе женского образа у Блока, он находит его в гоголевской "Женщине", где Гоголь мистифицирует женщину и связывает ее с божественным началом. Двусмысленность женских образов имеет свое начало, по мнению Белого, в мистическом отношении романтиков к женщине. Тема "Невского проспекта" - превращение ангела в проститутку - служит, как считает Белый, основой блоковской "автобиографической" лирики⁴. Белый проводит параллель между Гоголем и Блоком второго периода их творчества на основе иронии, возникающей из цинизма: "... и Гоголь и Блок одинаково тут упали в цинизм, и одинаково мучились, Гоголь боролся со своим грешным смехом приподнятым морализмом, Блок, каясь, как и Гоголь, открывал в иронии корень зла..."⁵.

Это замечание Белого как бы указывает на статью Блока 1908-ого года "Ирония", в которой поэт различает "созидающий" и "разлагающий" виды смеха /IV. 106/⁶. Но, по мнению Блока, опасность таит в себе не только разлагающая ирония, но и ее полное отсутствие. Зара Минц, исследуя в своей статье "Блок и Гоголь" эволюцию гоголевской рецепции у Блока, отмечает, что ее различные этапы определяются характером определенного периода творчества Блока. Таким образом, изменение рецепции Гоголя характеризует и соответствующий этап творчества Блока. О блоковской иронии Минц пишет следующее: "Гоголевский смех Блок смело сближает с собственной иронией "второго тома", хотя очевидно, что природа комического в драматургии Гоголя и в лирике и драмах Блока глубоко различна"⁷. Минц справедливо утверждает, что "прологом" к лирическим драмам Блока 1906 г. можно считать, в первую очередь, немецкую романтическую прозу и драму, равно как и шуточные пьесы Вл. Соловьева, но, принимая во внимание тот факт, что Блок хорошо знал и высоко ценил произведения Гоголя и что пьесы Гоголя

оказали сильное влияние на развитие русской драмы, нельзя отрицать в блоковской трилогии и наличия гоголевской традиции.

По мнению Фр. Шлегеля ирония является синтезом анти-тез /ср. 121-й фрагмент/. Шлегелевское понимание иронии связано с понятием развития, для которого необходимо активное содействие сознания. Шлегель видит роль сознания в отрицании и в наступающем благодаря отрицанию дальнейшем развитии. Романтическая ирония есть способность художника возвышаться над самим собой и над собственным произведением. Художественное произведение является одновременно и поэзией и поэзией поэзии, т.е. оно не только указывает дальше изображенного и намекает на абсолют, но и рефлектирует релятивный, тенденциозный характер изображения, т.е. делает ощутимым то, что произведение не способно воплотить абсолют, а может лишь в лучшем случае указать на него. Художник должен в своем произведении изобразить и способ, принцип и предел творчества, и таким образом романтическая ирония становится средством саморепрезентации искусства. Согласно романтическому представлению именно романтическая ирония делает возможным объективность художественного изображения. Сам процесс творчества является, по Шлегелю, одновременно и самосознанием и самоуничтожением, и такой характер творчества открывает возможность самоограничения /37-й фрагмент /. В то же время романтическая ирония содержит в себе и момент свободы и игры интеллекта:

"Но переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой свободно то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отрекаться то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая об остальных, - на все это спо-

собен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, внутри которого возросло и созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде"⁸.

С точки зрения функционального исследования романтической иронии в произведениях Гоголя и Блока очень важным моментом является то, что специальная литература связывает как творчество Гоголя, так и творчество Блока с духовным наследием немецкого романтизма. С этой сравнительно-исторической точки зрения рассматривают произведения Гоголя между прочим такие исследователи как Горлин⁹, Песидж¹¹, Ю. Манн¹¹ и А. Ботникова¹². В исследованиях, касающихся творчества Блока, /как в работах Минц¹³, Максимова¹⁴, Федорова¹⁵, Медведева¹⁶ и Клуге¹⁷, так и в статьях Мейерхольда и самого Блока/ мы находим указания на органическую связь русского поэта-символиста с литературой и духом немецкого романтизма. Но ни одно исследование не освещает вопрос с точки зрения центральной категории романтизма, с точки зрения романтической иронии в связи с творчеством как Гоголя, так и Блока, а также и в сопоставительных анализах творчества двух писателей.

Одним из характерных свойств творчества Гоголя являются те релятивизирующие друг друга взгляды, те антитезы, которые по Шлегелю необходимы для осуществления романтической иронии. Способ гоголевского изображения - двунаправленный, и в каждом из направлений он является крайним: с одной стороны, он характеризуется патетической лиричностью, с другой стороны - комичностью, и даже гротескностью.

Гротеск, как и романтическая ирония строится на единстве противоположностей. Вопреки значительному на первый взгляд сходству романтическая ирония и гротеск по существу различаются друг от друга, так как ирония выражает определенное отношение к чему-либо, а гротеск - форма воплощения, по Лосеву и Щестакову - конструктивная форма эстетического

предмета¹⁸. На основе уже упомянутого сходства гротеск можно считать одной из возможных форм осуществления иронии. По мнению Крамера, гротеск реализует, объективирует те напряженности, над которыми романтическая ирония интеллектуально господствует.

В произведениях Гоголя появляется не действительность, а ее искаженный образ, писатель изображает не жизнь в ее повседневной серости, а - поскольку жизнь дана в гротескных формах - ее безжизненность, бездушность. В. Розанов устанавливает в связи с двумя разговаривающими о Чичикове в первой главе "Мертвых душ" мужиками, что их слова бессмысленны, не содержат никакой информации, и бессмысленность, внутренняя неподвижность являются следствием их бездушности²⁰.

Но Гоголь искажает не только образ действительности, эта тенденция является действующей и по отношению к идеалу, где она проявляется в форме патетических преувеличений. Носителем идеала выступает авторский голос, который звучит в лирических отступлениях. Начиная с V-ой главы лирический голос налицо, и к концу первой части "Мертвых душ" эта субъективная точка зрения проявляется все сильнее. Но о наличии идеальной точки зрения свидетельствует и гротескное искажение на уровне изображенной действительности, поскольку отрицательная черта, недостаток, изображение искаженных образов и тот факт, что писатель заставляет читателя воспринимать их именно такими, допускает и существование противоположных - хотя и не изображенных - ценностей. В то же время характерное для романтической иронии релятивизирующее действие не одинаково осуществляется в случае двух полюсов антитезы: в то время, как сфера идеала - вопреки в связи с ней появляющемуся и из-за иронического отношения осязаемому патетическому преувеличению - изображается под знаком лирического отождествления с ней, в связи со сферой действительности - благодаря содействующим обличению элементам сатирического

гротеска - именно момент отрицания становится господствующим. Но отрицание не является и в связи с этой сферой абсолютным, так как его можно понимать и как восприятие недостатка, и, таким образом, оно содержит в себе и запрос на возрождение.

В "Мертвых душах", начиная с Манилова до Собакевича, герои характеризуются законченностью, односторонней определенностью, статичностью характеров, что означает их отдаленность от живой жизни, их состояние бездушности. Как таковые, все эти герои выступают как элементы гиперболически - искаженной действительности. Но эти фигуры в то же время изображены в их искаженном виде индивидуально. Ю. Манн в своей статье "О поэтике "Мертвых душ"²¹ указал на то, что замкнутость и статичность героя в случае Плюшкина не является явной чертой, так как у Плюшкина - в отличие от других персонажей - есть прошлое. В молодости он был разумным, мудрым, бережливым хозяином, но он тоже был поглощен жизнью, и ни у читателя, ни у писателя нет надежды на то, что он, поднимаясь над своим бытием, сможет превратиться в настоящего человека. В его предыстории, однако, мелькнула искра человечности, следы которой не исчезли даже в настоящем. Встреча Чичикова с губернаторской дочкой приобретает особую значимость потому, что рассказчик в авторском отступлении по отношению к только что введенной в рассказ героине ставит вопрос о том, предметом какого - патетического или гротескного - изображения она становится. По отношению к молоденькой, шестнадцатилетней блондинке возникает на минуту возможность лирического поворота в повествовании: условный герой, "какой-нибудь двадцатилетний юноша, гусар ли он, студент ли он или просто только что начавший жизненное поприще", /V.88/ позабыл бы все в мире и себя, увидев девушку. Чичиков, однако, "уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного ха-

рактера" /V. 88/. Гоголь указывает на то, что Чичиков тоже "задумался и думал" /V. 88/, но его мысли остаются в рамках изображенной действительности. В мыслях Чичикова мелькнула возможность осуществления идеала: "она может быть чудо" /V. 88/, но в Чичикове брал верх привычный, присущий изображенной действительности взгляд на героиню: "может выйти и дрянь, и выдет дрянь" /V. 88/, то есть она тоже будет поглощена средой. В то же время и образ Чичикова наделен возможностью изменения: с одной стороны, как персонаж, принадлежащий изображенной реальности, он устанавливает, кем она станет, но с другой стороны, он способен понять, что "из нее все можно сделать" /V. 88/, и в этом месте его сознание приближается к авторской патетической точке зрения и изображения. Мелькнувшая в образе Чичикова возможность изменения и фрагментарные главы второго тома указывают на то, что сближение точек зрения персонажей и автора является в "Мертвых душах" усиливающейся тенденцией.

Для сферы идеала характерен - вопреки релятивизирующей тенденции романтической иронии - момент лирического отождествления. Отчуждающее воздействие гротескного изображения и требуемый шлегелевской романтической позицией момент отдаления не осуществляются в этой сфере. Дальнейшим различием по сравнению со шлегелевской романтической иронией можно считать то, что в произведении Гоголя релятивизирующая тенденция не проявляется в связи с искусством: творческий процесс и художественное произведение не рефлектируются и не подвергаются критике, намекается только на фиктивный характер действия.

Произведение народного творчества - тоскливая песня - становится выражением авторского переживания, связывая его с изображенной действительностью. Действительность здесь не идеализируется. Не воспроизведение /отражение/ объекта своего созерцания, а душевное отношение к нему является су-

щественным для носителя авторского голоса, единственной опорой которого выступает в настоящем соответствующая его субъективному пафосу песня. Вырисовывающаяся картина пейзажа, настоящее, является безрадостным, но субъективно переживающий безотрадность настоящего носитель авторского голоса узнает свое чувство, свое впечатление в связи с Россией именно в грустной песне, и отсюда возникает направленность на будущее, лирическое переживание будущего России:

"Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где раз-вернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей, неестественной властью озвелились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая даль! Русь!..." /V. 211/.

Гоголевский идеал напоминает своими в первую очередь моральными ценностями идеал эпохи Просвещения, но, с другой стороны, он - соответствуя романтическому способу изображения - появляется в "Мертвых душах" как отдельная сфера, приближаться к которой Гоголь считает возможным только в будущем. Сатирический гротеск, с помощью которого изображается сфера современного бытия, обусловлен отсутствием характеризующих сферу идеала моральных ценностей.

В седьмой главе "Мертвых душ" в лирическом отступлении Гоголь пишет, что и комическое может выступать носителем идеала: "... ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья, ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!...
... И долго еще определено мне чудной властью идти об руку

с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы". /V. 127-128/.

Блок толкует иронию, появляющуюся в литературе начала XX-го века как и Гоголь, т.е. и по его мнению, комическое появляется на поверхности, но намного значительнее смеха - скрытая за ним боль. Составляющими элементами противоположностей, на основе которых возникает ироническое отношение, являются у Гоголя "смех" и "слезы", у Блока же "смех" и "боль". Блок пишет об этом следующее в статье "Ирония": "Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами". /IV. 103/.

Появляющуюся во второй период творчества, в период антитезы иронии Блок называет "трансцендентальной" иронией. В предисловии к трилогии лирических драм 1906-ого года Блок связывает свой иронический способ изображения с немецким романтизмом: "... все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою "трансцендентальной иронией", о которой говорили романтики". /III. 384/.

Лирическое "я" характеризуется в период тезы у Блока сравнительно статическим состоянием созерцания и ожидания мистического, романтического идеала. Но идеал, воплотившись, теряет свою однозначность, так как он становится составной частью материального мира, хаоса, и таким образом он сам приобретает амбивалентную природу: в нем связываются противоположные друг другу полюсы, т.е. субстанциально высокое /Мировая Душа/, составляющая поэтический идеал первого периода творчества, и его низменная форма осуществления /падшая женщина/.

Высокое и низкое перестают быть носителями ценностей предыдущего периода, и организующим принципом поэзии становится играющая столь важную роль с точки зрения романтической теории оппозиция. Вместо сравнительного спокойствия в стихотворениях второго тома и в лирических драмах 1906-ого года господствует движение, изменение. Это движение часто является бесцельным, повторяющимся, нередко приобретая форму кругового движения. Мотив круга имеет в драме Блока "Незнакомка" ключевое значение. Его можно связывать с нитшванскими-шопенгауэровскими представлениями о "вечном возвращении", но в драме Блока можно найти оттенки значения не только поддерживающие это философское содержание, но и противостоящие ему.

Повтор отдельных элементов действия, изображенных предметов и персонажей передает тождество внешне различных, но по существу сходных пластов сферы бытия с помощью способствующего познанию принципа трансцендентальной иронии. Персонажи первого видения и гости салона в третьем видении находятся - по внешним признакам - на разных уровнях бытия, но в банальных темах их разговоров, в их представлениях о роли женщины нет существенного различия. Внутрибытийные передвижения можно характеризовать в драме Блока как горизонтальные круговые движения, и этот их характер указывает на бесцельность и бессмысленность данного движения.

О гоголевском мире напоминает нам в драме тот момент, что в первом видении персонажи как бы "повторяются": "За прилавком... двое совершенно похожих друг на друга: оба с коками и проборами, в зеленых фартуках, только у хозяина усы вниз, а у брата его, пологого, усы вверх". /III.67/.

Повторение мотивов, символов в драме Блока служит, с одной стороны, углублению лиричности /например: мотив синего цвета, снега, танца, вечера/, с друвой стороны, именно с помощью трансцендентальной иронии указывается и на то,

что эти мотивы не полностью сохранили, или даже потеряли, свое прежнее значение. Ирония связывается прежде всего с теми мотивами, которые в первый период творчества Блока возникали в связи с Прекрасной Дамой. Так девальвируется значение слова "поэт" в словоупотреблении Господина в котелке, ведь он неспособен понять высокую сущность Незнакомки, связанную с ее звездным существованием, и поэтому воспринимает ее речь дословно и не обращает внимания на еще возможную, - возникающую на основе лирического словоупотребления, скрытую семантику. Иронизирующая тенденция основана в этой части драмы не только на повторе отдельных слов. "Поэт" рифмуется здесь с "куплетом", и таким образом "поэт" теряет характерное для первого периода творчества Блока значение "творца космоса", "несущего службу Вечной Женственности", и связывается лишь со сферой повседневного существования.

Таким же образом напоминающий о первом периоде эпитет "прекрасный", трижды повторяется в одном предложении устами хозяйки салона, воплощающей саму банальность. Восхваление именно ею Поэта, сниженное повторение этого эпитета, воспроизводящего суть идеала первого периода, представляют не только образ Поэта, но и отвлеченный, эстетический характер его идеала в ироническом /релятивизирующем/ освещении.

Танец является одним из возможных способов высвобождения из замкнутости, монотонности сферы повседневности, являясь выражением самозабвения, страсти, стихийности.

Мотив танца выделяется в первую очередь своим динамизмом, и хотя повторение отдельных элементов и круговое движение являются характерными свойствами танца, но они в то же время представляют собой и противоположную замкнутости, неподвижности или точному повторению предыдущего тенденцию,

т.е. возможность изменения. Само изменение не всегда является целесообразным, так как оно управляется страстью, стихиями. В стихиях - как устанавливает Д. Максимов - заключается и освободительный момент, который обозначает отказ от потерявших в действительности опору догматов. Но стихия не всегда выступает как освободительный момент, но может производить и разрушающее действие.

Высвобождение из замкнутости сферы повседневного существования делает возможным связанный с танцем мотив полета, который представляет собой противоположную круговороту форму движения: "... на улице плясала бы она передо мной на белом снегу... как птица, летала бы. И откуда мои крылья взялись, - сам полетел бы за ней, над белыми снегами". /III. 68/.

Мотив полета в блоковской драме, очевидно, имеет связь с полетами в сфере идеала в гоголевском произведении /ср. Русь-тройка или летание Поприщина/. Страсть и опьянение в период антитезы у Блока, как и танец, имеют двойное значение: с одной стороны как элементы сложного материального мира они выступают в качестве разрушающих сил, с другой стороны, они близки к творческим способностям и проявляющейся в них свободой, и как таковые они представляют собой противоположное характеризующему сферу изображенной действительности горизонтальному круговороту движение.

В драме Блока существует и вертикальный круг, который имеет соприкосновение на определенном отрезке своего пути с горизонтальными кругами сферы действительности. Инициатором вертикального круговорота является магическая сила поэтического языка, которая близка со стихийными силами природы. Ритм поэтического языка указывает, с одной стороны, на настраивание человека на силы природы, на постижение сути действующих здесь закономерностей, с другой стороны, со стороны человека он в то же время обозначает и творческий акт, так как наряду с настраиванием, приспособлением он ха-

рактизуется и моментом свободы. Ритмические заклинания и заговоры являются своеобразными формами "всемирного искусства", которые должны привести в движение спящие в природе и человеке стихийные силы, как Блок пишет об этом в статье "Поэзия заговоров и заклинаний".

Заклинательная сила поэтического слова вызывает падение на землю и воплощение в женский образ звезды, явившейся символом высокого идеала в драме Блока. Изменения, которые произошли в идеале - именно ввиду появления в нем человеческого -, можно считать положительными, так как здесь уже не в отвлеченно-идейном, а в воплощенном человеческом /гуманном/ заключены положительные ценности. Реализация превращения трансцендентального в земное в то же время сопровождается высвобождением стихийных сил, динамизм которых действует с одной стороны в направлении возрождения и творчества, а с другой стороны - разрушения и уничтожения. С точки зрения звезды превращение в человека обеспечивает возможность завершения, то есть возможность растворения холодного одиночества в настоящем человеческом контакте.

Этот вопрос рассматривается Блоком в драме с точки зрения разных персонажей: Голубого, Поэта, Звездочета и Господина в котелке.

Голубой представляет собой со своей не претендующей на осуществление небесной любовью противоположность Господину в котелке, который желает только земной, телесной любви. Поэт и Звездочет - близкие друг к другу персонажи пьесы, но они отличаются друг от друга именно в отношении к Незнакомке. Звездочет лишается с падением звезды "ритма астральных песен", что - на основе раньше сказанного о ритме - указывает на наличие в его деятельности интуиции, которая одновременно представляет собой и одну из предпосылок художественного творчества. Звездочет способен только к выражению ритма в природе, к раскрытию определенных тайн жизни, но "тайнотворчество" /Вяч. Иванов/, творческое применение рит-

мического языка чужды ему /ср. "творческая сила ритма" - "Поэзия заговоров и заклинаний"/.

В противоположность ему Поэт осознает заклинательную силу ритмического языка, с помощью которого он вызывает космическое изменение. Поэт в лирической драме плачет о потере "ритма души", что однозначно с мгновенным исчезновением творческих способностей. Хотя во втором видении он еще узнает воплощенный в Незнакомке идеал, т.е. он еще способен постичь существенное тождество существующих для него миров и разных форм их проявления /звезда, живая женщина/, но вызванное им изменение, в результате которого идеал становится более сложным, уже не допускает, чтобы его отношение к идеалу осталось неизменным. Исходя из этого, на наш взгляд, в образе Голубого, которого в специальной литературе принято считать двойником Поэта, воплощается не одна из сторон души Поэта, а образ Голубого приходит как бы из другого /творческого/ периода, периода тезы блоковского творчества. Таким образом, не воплощенная в двойниках одновременность, а характерная для пройденного пути последовательность связывает друг с другом этих двух персонажей драмы. Блок в драме "Незнакомка" соединяет два отрезка времени, таким же образом, как он это сделал в драме "Балаганчик" с помощью охарактеризованной голубым и розовым цветами пары влюбленных, превращая временные отношения в пространственные.

Направленность "пути", представляемого Голубым, четко вырисовывается: он характеризуется стремлением к чисто идейному. После воплощения идеала это стремление теряет силу.

Пока Незнакомка еще хранит в себе следы звездного существования, Поэт узнает ее, признает ее своим идеалом, хотя внутреннего отождествления с ней в Поэте - именно из-за амбивалентного характера идеала - не происходит, как это было в предыдущем творческом периоде. Трагедия Поэта заклю-

чается в том, что он потерял память. Потеря памяти делает с одной стороны органическую связь с прошлым, а с другой стороны, направленность к будущему невозможной, а без этих связей теряется на данном отрезке времени и творческая способность.

Лирическая драма завершается возвращением к исходному пункту вертикального круга: воплощенный идеал возвращается после падения и унижения на земле, после очистительного страдания снова к звездному бытию. Этот путь трагичен с точки зрения Поэта, так как возможность непосредственной встречи, расцвета творческих сил в данный момент исчезает, но именно из повторяемости кругового движения следует, что осуществление этих стремлений в будущем не исключено. Далее, к Звездочету, который в определенном смысле является двойником Поэта, после повторного появления звезды возвращается не только предмет его научного исследования, но и идеал, и, таким образом, характеризующее сферу повседневного бытия горизонтальное круговое движение больше не является для него определяющим. Возможно, поэтому он и исчезает из этой сферы: "За окном горит яркая звезда. Падает голубой снег, такой же голубой, как вицмундир исчезнувшего звездочета". /III. 92/.

В период антитезы у Блока трансцендентальная ирония относится не только к сфере повседневности, но поскольку идеал воплощается, превращаясь в земное существо, поскольку противоречия возникают внутри идеала, ирония распространяется и на сферу идеала. Однако в этот период творчества у Блока проявляется не только саморазрушительная, но и самосозидающая тенденция иронии. Предисловие к лирическим драмам 1906-ого года он заключает следующей мыслью: "... мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению". /III. 384/.

Подводя итоги, можно отметить, что саморазрушительная,

т.е. релятивизирующая все элементы произведения тенденция романтической иронии получает в период антитезы у Блока большую значимость, чем в произведениях Гоголя, где самосозидающая тенденция, - которая выражается в романтическом стремлении к возрождению и возобновлению души, постепенно усиливается даже в ущерб эстетическим ценностям гоголевского искусства. Надо отметить, однако, что самосозидающая тенденция все же наличествует у Блока в произведениях периода антитезы, хотя здесь разрушение, отрицание проявляются значительно сильнее.

Замечания

1. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М., 1934.
2. Андрей Белый. Там же, с. 150-151.
3. Андрей Белый. Там же, с. 296.
4. Андрей Белый. Там же, с. 296.
5. Андрей Белый. Там же, с. 296.
6. Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Л., 1980-1982. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием томов и страниц.
7. З.Г. Минц. Блок и Гоголь. В: Блоковский сборник II. Тарту, 1972, с. 150.
8. Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. Н.Я. Берковского. Л., 1934, с. 174.
9. M. Gorlin. N.V. Gogol und E.T.A. Hoffmann. Leipzig, 1933.
10. Charles E. Passage. The Russian Hoffmannits. The Hague. 1963, с. 140-175.
11. Ю. Манн. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 85-91.
12. А.Б. Ботникова. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977, с. 107-149.
13. З.Г. Минц. Указ. соч., с. 148-149, 150.
14. Д.Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 55, 61.
15. А.В. Федоров. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972, с. 10.
16. Павел Медведев. Драммы и поэмы Ал. Блока. Л., 1928, с. 14.
17. Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. Slavistische Beiträge. Bd. 27. München, 1967, с. 16-36, 74-80.
18. А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков. История эстетических категорий. Искусство, 1965.
19. Th. Cramer. Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. Zur Erkenntnis der Dichtung. München, 1966, с. 24.
20. В. Розанов. О Гоголе. В: Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского. Изд. 3-е. СПб., 1906, с. 261.

21. Ю.В. Манн. О поэтике "Мертвых душ". В: Русская классическая литература. М., 1969, с. 207-209.
22. Д.Е. Максимов. Указ. соч., с. 50.

"ОГОНЬ ВЕЩЕЙ" А. РЕМИЗОВА
/Анализ главы "Серебряная песня"/

Каталин Секе

Произведение Ремизова "Огонь вещей" было создано в 1953 году. Оно имеет подзаголовок: "Сны и предсонье. Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский". Это - "видения" русской литературы XIX века в ремизовских "снах и предсоньях".

Несмотря на то, что Ремизов пишет о русской литературе, мы все же рассматриваем "Огонь вещей" как художественное произведение, а не как эссе, очерк, или какой-либо другой текст критического характера. Основанием для такого подхода служат характерные особенности ремизовского творчества в период после 1917 года. Если до 1917 года произведения Ремизова можно условно разделить на 2 группы: так называемые "пересказы", переосмысления библейских, апокрифических сюжетов, христианских легенд, текстов художественного или фольклорного характера и произведения, в которых варьируется традиционная для русской литературы тема маленького человека, то в повестях и рассказах, написанных после 1917 года нет уже этого условного деления, и творческий принцип пересказа становится господствующим. "Огонь вещей" мы считаем именно таким "пересказом" и рассматриваем его как самостоятельное художественное произведение.

Что же собой представляет творческий принцип пересказа у Ремизова? "Пересказ никогда не оттиск, а воспроизведение прооригинала очевидца"¹, - пишет Ремизов в своих дневниках, и это его заявление нельзя считать не чем иным, как выражением определенного творческого видения жизни. С точки зрения же истории развития мысли ремизовские пересказы как произведения, в которых отражается характерный для XX-ого века творческий принцип, имеют более широкое значение.

С одной стороны, этот принцип выражает определенную тенденцию, противостоящую литературной традиции авангарда в той мере, в какой он отрицает ее аналитический метод. Однако, основополагающие тезисы литературы авангарда — констатация факта отсутствия ценностей, кавалькадное мелькание разрозненных идей, распад личности — им признается. Принимая во внимание сказанное выше, можно утверждать, что ремизовский пересказ, т.е. само литературное произведение, вводит нас в сферу культуры, традиции. Литературная традиция независимо от того, какой характер — художественный или фольклорный — она имеет, по мнению Ремизова, постоянно синхронно наличествует в человеческой памяти и может быть интуитивно воспроизведена в любой момент. Однако, поскольку преемственность традиций прервалась именно в XX-ом веке, форма ее воспроизведения в художественном произведении может быть только неполной, калейдоскопичной, парадоксальной и неупорядоченной. Таким образом, с традицией можно установить не духовную, а лишь интимную, "душевную связь", культуру нужно "одомашнить", и поэтому носителем проблемы в ремизовских пересказах выступает не какой-либо литературный образ или персонаж, так как и он принадлежит традиции, т.е. является вторичным, а "фиктивный автобиографический герой", который принимает традицию "с деланной наивностью", так, будто он не обладает опытом историзма культуры, будто он является ее творящим, преобразующим "созерцателем". В то время, как в литературе авангарда господствующим принципом является множественность точек зрения, которая создает иллюзию многозначности художественного произведения, фиктивный автобиографический герой пересказов Ремизова представляет лишь одну точку зрения. Сущностью этой точки зрения является уже упомянутое "творческое созерцание" и стремление таким образом ввести

культуру в интимно-субъективную сферу, чтобы, сознавая расколотость этой культуры, превратить ее в сугубо личное переживание. Фиктивный автобиографический герой, как единственно возможный носитель личностной проблематики - не редкое явление в европейской литературе XX века, и этим объясняется, например, популярность в литературе наших дней изображения детского сознания, привилегированное место мемуаров автобиографического характера /напр., трилогия Элиаса Канэтти: Сохранившийся язык/. Началом этого "направления" в европейских литературах можно считать 1930-е годы. Разумеется, стремление, направленное на то, чтобы создать интимную, душевную связь с духовными ценностями противоречиво и парадоксально в своей основе /хотя оно выражает вполне человеческую потребность/, и поэтому для произведений, осуществляющих эту программу, в частности и для произведений Ремизова позднего периода /Мартын Задека, В розовом блеске, Чверень и др./, характерен гротескный способ изображения.

Особенности ремизовского пересказа нам хотелось бы представить, проанализировав первую самостоятельную главу из "Огня вещей", которая носит название "Серебряная песня". В своей основе "Серебряная песня" посвящена Гоголю, является "сном" о Гоголе. Эта часть произведения - самая обширная, и именно она служит как бы введением ко всем дальнейшим "снам" о русской литературе. В частях, посвященных Пушкину, Лермонтову, Тургеневу и Достоевскому также постоянно повторяются мотивы первой "гоголевской" главы. По мнению Ремизова, Гоголь в русской литературе - это тот писатель, чьи "сны" впервые указали на проблематику раздвоения личности. Первая часть и в композиционном отношении самостоятельна, и даже - хотя и не в традиционном смысле - она может быть названа "маленьким романом". В тексте очень много цитат из Гоголя /иногда они занимают

целые страницы/, а также из произведений Пушкина, Лермонтова и Розанова. Именно поэтому "Серебряная песня" не имеет определенного сюжета, на первый взгляд это произведение есть не что иное, как множество субъективных ассоциаций: его характеризуют бравурные стилистические приемы, единственное в своем роде языковое богатство и иногда приближающийся к поэтическому лиризм.

Создается впечатление, что ссылки на произведения Гоголя - случайный монтаж цитат в тексте, который производится как бы субъективным способом, на самом же деле речь идет как раз об обратном. Поскольку и это произведение является сознательно построенным пересказом, носителем его проблематики, и в частности носителем проблемы личности, выступает фигурный автобиографический герой. Его присутствие ощутимо уже в первых строках произведения, его характеризует ряд особых монологов, он надевает разные личины /эти личины обычно либо личины гоголевского "я", либо маски гоголевских персонажей/. Представляемые им идеи ясно вырисовываются, и в их свете может быть осмыслен текст "Серебряной песни". Первая маска - это Гоголь в "Сорочинской ярмарке" - "красная свитка". Произведение начинается с монолога красной свитки. Он спрашивает, за что, за какие грехи его выгнали из пекла, наверно потому, что он совершил какое-нибудь доброе дело. Эта маска - хотя по временам она и "спадает" с лица фигурного автобиографического героя - присутствует в произведении до конца, время от времени возвращается. Красная свитка, наблюдая жизнь, приходит к выводу о том, что мир хуже, чем пекло, потому что так называемые добрые люди - воры, вероломные, прелюбодействующие глупцы, любой ценой стремящиеся к власти. В этой гротескной картине осуществляется пронизывающий все произведение ремизовский принцип: взаимозаменяемость "бесовского - человеческого". Ремизов даже полагает, что все гоголевское творчество исходит из этого принципа: "Гоголь не мог любить Божью тварь: человек создан по образу

и подобию зверей, а черти по образу и подобию человека. Что же остается? Да только расплеваться с этим Божьим миром, с зверообразным человеком и человекообразными чертями. Гоголь не посмел это сказать в Божью правду, а написать написал и подписался"². Ремизовская позиция основывается на принятии зла мира, и на представлении о том, что борьба со злом невозможна, и даже не нужна. Поскольку человек уже не верит в возможности самоосуществления личности, он принимает хаос существования "маленького человека", и именно поэтому фиктивный автобиографический герой моделирует экзистенциальное положение маленького человека и в этом произведении. В таком смысле можно понимать и ремизовские дневники: основой фиктивности и здесь служит то, что Ремизов и себя самого рассматривает как одного из отверженных, преувеличивает свои несчастья, свою бедность. Именно поэтому в "Серебряной песне" появляются такие проблемы повседневного существования в связи с гоголевскими персонажами, как оплата счетов за квартиру и за электричество.

В дальнейших главах красная свитка надевает человеческую личину, и появляется параллель: человека, как и черта, бросили в мир "на свою волю" - обрекли на свободу. Здесь мы встречаемся с важной проблемой позднего творчества Ремизова, с проблемой переосмысления мифа о грехопадении, об изгнании из "рая-ада". Хотя в состоянии первородного греха отдельный человек и находится в сообществе с человечеством, в ремизовском осмыслении он все же осужден на вечное одиночество, так как первородный грех есть первородное проклятие, от которого нет спасения, потому что благодать далека от греховного человечества, потому что присутствие бога в мире неощутимо, и только "клочки и обрывки не нашего из другого мира"³ доходят иногда до человека. У Ремизова эта близкая к экзистенциализму мысль означает не гордое принятие личностью своей отверженности, одиночества /как, например, в романе А. Камю "Равнодушие"/, а как раз неопределен-

ный страх одиночества, ужас - "сам по себе человек ничего не может и один у всех жребий: страх..."⁴ -, боязнь отверженности, т.е. желание обрести человеческое сообщество, хотя Ремизову присуще сознание его окончательной утраты. Поэтому единственной возможностью выхода из изоляции является не поиск духовного пути, а полное жалости созерцание нисхождения в ад индивидуума, поиски хотя бы "душевного сообщества", достигаемого путем сопереживания.

"Серебряная песня", этот ряд гоголевских снов, в понимании Ремизова является таким нисхождением в ад, которое и есть удел каждого человека. Гоголевское творчество - это ряд снов без пробуждений, и если здесь и есть какое-либо "пробуждение", то и оно совершается "во сне". Отдельные периоды творчества Гоголя Ремизов называет кругами в дантовском смысле этого слова. Первым таким кругом являются рассказы из цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки", последним - "Мертвые души". Здесь не может быть ни Чистилища, ни Рая /намек на гоголевский замысел "Мертвых душ"/, память о первых кругах присутствует и в последующих гоголевских произведениях, и именно это и означает преемственность. Таким образом, везде присутствует сновиденческая память красной свитки, воспоминание о "настоящем аде", и именно из первого круга сновидений Гоголя и исходит, по мнению Ремизова, гоголевский смех, имеющий инфернальный характер.

О "пробуждении во сне", свидетельствуют, например, "Старосветские помещики", или такие "светлые" моменты из "Мертвых душ", как два раза повторяющаяся встреча Чичикова с губернаторской дочкой, когда Чичиков на одно мгновение появляется перед нами из-за своей маски и воспринимает красоту совершенно бескорыстно.

Фиктивный автобиографический герой в разных масках совершает путь по всем этим кругам. В рассказах из цикла

"Вечера на хуторе близ Диканьки" его маской является красная свитка, в "Старосветских помещиках" он меняет личину и выступает как "непосредственный созерцатель" этого мира. С точки зрения фиктивного автобиографического героя экзистенциальное положение "Старосветских помещиков" характеризуется спокойствием райской жизни, освобождением от мысли, желаний и страстей. Но и этот рай превращается в гротескный "рай-ад", так как и здесь человека преследует "первородное проклятие" в образе кошки, в ремизовском словоупотреблении - "кошки-оборотня". Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович потому должны умереть, что на уровне своего существования они нарушают нормы совершенства "лжерая" маленького человека, так как начинают думать, в чем и заключается их грех. Пульхерия Ивановна "задумалась", увидев кошку, /"кошка-оборотень"/, в которой она усматривает вестницу смерти, Афанасий же Иванович "задумывается" после смерти Пульхерии Ивановны. Афоризм - "я мыслю, значит я умру"⁵ - гротескным образом объединяет их историю.

Последним гоголевским кругом ада для фиктивного автобиографического героя являются "Мертвые души". Значительную часть главы "Серебряная песня" Ремизов посвящает "Мертвым душам". Если мы обратимся к дневникам Ремизова, написанным во время работы над произведением, то мы увидим, что в них Ремизов занимается исключительно проблематикой "Мертвых душ", и что эти дневниковые записи как бы предвещают гротескные возможности, осуществляющиеся в пересказе "Серебряная песня": "У меня получаются не "Мертвые души", а "Воскрешение мертвых"⁶. Этот ремизовский замысел переосмысления "Мертвых душ" на первый взгляд основывается как бы на доведенном до экзальтации гоголевском этическом максимализме, отрицающем эстетические ценности, однако, созданное произведение - "Серебряная песня" - является гротескной пародией этой возможности, поскольку гоголевские пер-

сонажи появляются в ремизовской личине "маленького человека". Фиктивный автобиографический герой пробует "воскресить" гоголевских помещиков и Чичикова, иногда надевая их личины, как, например, в случае Чичикова и Ноздрева. В ремизовских "Мертвых душах" образуются две "тройки": одну из них представляют Ноздрев, Чичиков и Манилов - это "люди", другую - Коробочка, Собакевич и Плюшкин - это "хозяйева". Не случайно Ремизов употребляет здесь слово "тройка". Первая часть "Мертвых душ" Гоголя заканчивается лирической картиной, дающей образ "мчащейся тройки", которая является символом, уносящейся в даль России. Этот образ гоголевской тройки в русской литературе начала века, в первую очередь у русских символистов, имел возвышенное, и даже, у некоторых из них, трансцендентальное значение, поскольку он связывался с апокалипсическими представлениями русского символизма, касающимися и судьбы родины. Ремизов сознательно снижает этот образ, превращает его в шаблон, относя слово "тройка" к марионеточным персонажам своего пересказа. Таким образом, в первой ремизовской тройке Манилов репрезентирует пародию на "чистую мысль", Ноздрев - на "совершенство", а Чичиков - на "полноту жизни". Пожалуй, самым парадоксальным здесь является "видение", говорящее о Ноздреве. "Монолог Ноздрева" - то фиктивный монолог ценка, то монолог самого персонажа-маски. Гротескны, иногда даже карикатуры, и названия отдельных частей главы: "Мордаш", "Субтильный суперфлю", "Пули льет", "В эмпиреях", "Дрянё", "Херсонский помещик". Ноздрев одержим демоном "совершенства"/"Я держу на привязи волчонка. Вот волчонка. Я его нарочно кормлю сырым мясом. Мне хочется, чтобы он был совершенным зверем"⁷/, но эта мечта о совершенстве выражает пародию на потребность совершенства маленького человека. Ноздрев ремизовского пересказа постоянно лжет, т.е. рассказывает сказки об этом "совершенстве", потому

что для него иначе жизнь не имеет никакого смысла. Рассказываемые им "Истории" делают его гротескным прототипом "смертного исторического" /посвященная ему глава носит именно этот подзаголовок/.

Глава, рисуемая Чичикова, называется "Воскрешение мертвых". Этот персонаж-маска является воплощением уже упомянутого нами, появляющегося в дневниках, гротескного стремления к "воскрешению мертвых". Поэтому фиктивный автобиографический герой отдает предпочтение Чичикову и охотно берет на себя его роль, поскольку Чичиков в ремизовском понимании - "человек", т.е. самый убедительный представитель хаотичности существования, отсутствия ценностей. "Все мы Чичиковы - цветы земли /"чичек" по-турецки "цветок"/ - кому из нас не охота жить по-человечески, не беспокоиться о мелочах, быть уверенным будет чем заплатить за газ, за электричество, за квартиру; хорошая книга - куплю, у меня все есть и гости голодом не уйдут, а вынутая за дверь всыть, кликну вдогонку: "на лестнице не пойте!"⁸ Гротескный характер самой проблематики, маскарадности ролей все более усиливается в этой главе, и монолог Чичикова, т.е. фиктивного автобиографического героя в его маске, содержит в себе уже и такие заявления, как: "Я червь мира всего. "Средней руки. Все в меру..."⁹. Ремизов дает подробную биографию Чичикова /"одушевленную биографию"/, рисует как бы "историю эволюции пройденного пути" до эксперимента, направленного на "воскрешение мертвых". Ремизовский Чичиков одержим демоном деятельности и активности, поэтому "человеческое" превращается у него в бесовское.

Название главы, посвященной Манилову /"Сквозь пепельно-синий дурман"/, содержит гротескный намек на маниловское прекраснотушие в гоголевских "Мертвых душах". По поводу Манилова фиктивный автобиографический герой вступает в по-

лемику с гоголевским текстом, поскольку Гоголь пишет о Манилове, что у него нет никакого задора. По мнению же ремизовского героя маниловская "человечность" сама по себе является задором, и его демоническая доверчивость может быть даже связана с тем прекраснодоушием, которое известно из писаний Герцена и Бакунина. Не случайно, что именно в тексте маниловской части мы встречаемся с ука-занием на образ князя Мышкина - героя романа Достоевско-го "Идиот", ведь Мышкин в русской литературе - одно из воплощений демонической доверчивости прекрасной души /в интерпретации фиктивного автобиографического героя-"чело-вечности"/. Ремизовские дневники также содержат в себе эту ироническую параллель: "Манилов вышел у меня небыва-лый - декабрист, князь Мышкин чистой мысли и чистого серд-ца. Я знаю, это вызовет негодование многих..."¹⁰ /Дневни-ки/ "- Не от мира сего этот Эммануилов! - Да ведь это князь Мышкин! - Дурачок".¹¹ /Огонь вещей/. Основой пародийности этих отрывков является та ремизовская позиция, согласно которой и маниловская человечность, "чистая мысль", и мышкинское прекраснодоушие в своей сущности огра-ничены, не являются "великими идеями", а гротескно малы и в полной мере подчинены законам существования.

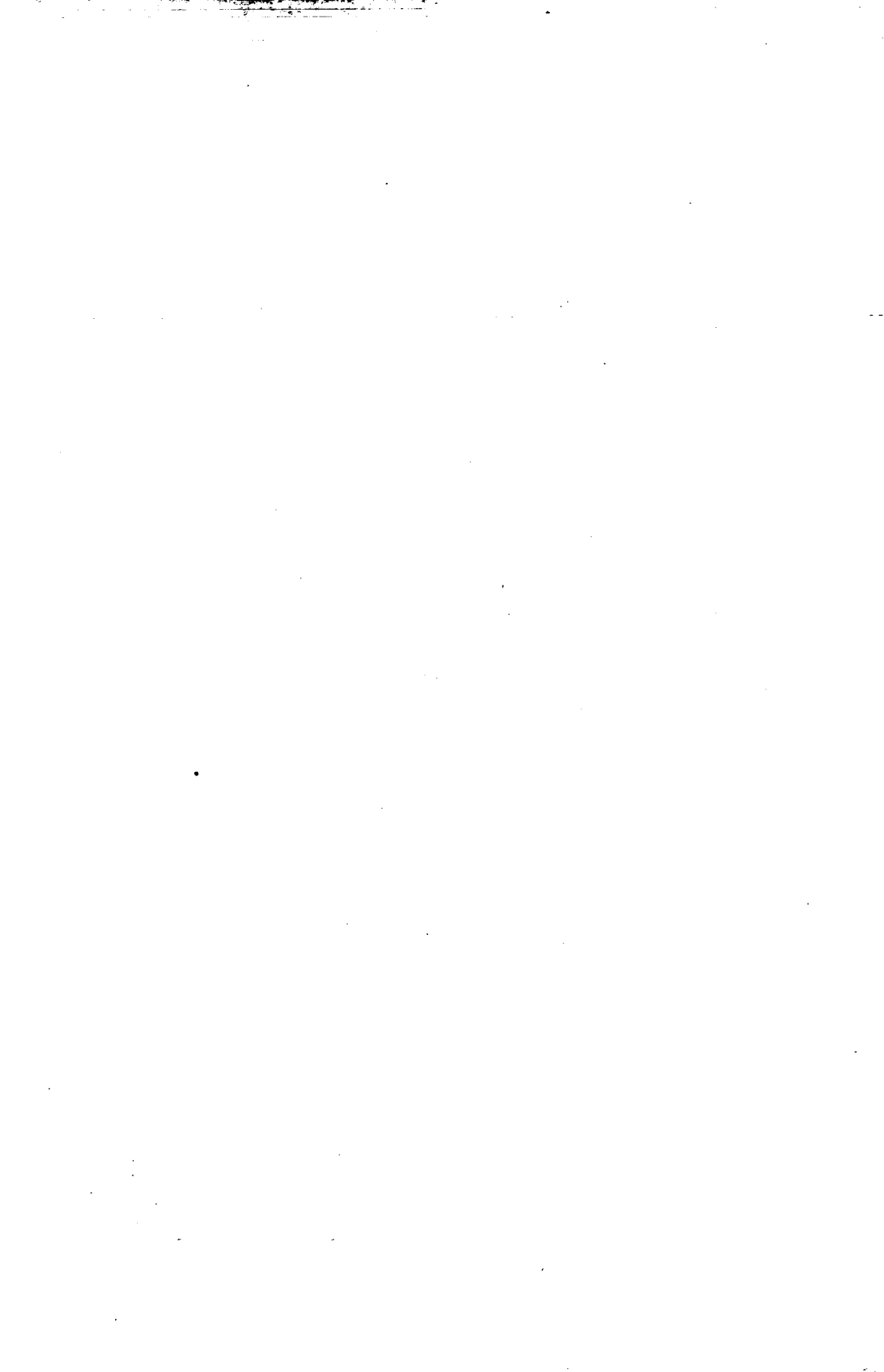
"Серебряная песня" содержит в себе две части, кото-рые могут быть названы лирическими с точки зрения фиктив-ного автобиографического героя. Мы имеем в виду ту часть, которая носит название "Миф", и последнюю главу - "Приро-да Гоголя". В этих частях фиктивный автобиографический герой определяет самого себя, и поэтому не случайно, что в главе "Миф" вырисовываются контуры определенного, ори-гинального понимания художественного творчества, а в по-следней главе. - "Природа Гоголя" - через видение фиктив-ного автобиографического героя Ремизов произвольно свя-зывает образ Гоголя с вневременной, фольклорной Кикимо-

рой, которая появляется как один из любимых образов писателя в первом фольклорном пересказе Ремизова "Посолонь". В части "Миф" Ремизов анализирует гоголевскую легенду о Пушкине. По мнению Ремизова ничем не обоснованное восклицание Пушкина: "Боже, как грустна наша Россия!" - является не настоящим историческим фактом, а принадлежит созданному Гоголем Пушкину, этому "авторитету", т.е. является не чем иным, как писательским мифом. Поэтому, по мнению Ремизова, образ Пушкина живет не в говорящих о нем исторических документах, а в мифах, созданных Гоголем и Достоевским. В этой связи фиктивный автобиографический герой, поскольку он воплощает внутреннюю, интимную связь с традицией, противопоставляет друг другу механическое знание и живую, не нуждающуюся в доказательстве веру, легенду, которая именно в силу "одушевления" является основой всякого искусства. "Знание, как итог только фактов, не может дать исчерпывающего представления о живом человеке, в протокольном знании нет живой жизни. Только бездоказательное как вера, источник легенд, оживит исторический документ, перенося его в реальность неосознанного мира"¹². Это подтверждает и следующая запись в дневнике: "Только создавая легенду, сказку можно объяснить сущность человека..."¹³. Если вера, легенда, т.е. спонтанно возникающие представления "одушевляют" исторические документы, то произведение, возникшее таким образом, должно давать иллюзию спонтанности, и поэтому само художественное произведение надо рассматривать как не имеющее цели. Таким образом, по мнению Ремизова, художественное произведение является внутренне необходимым, спонтанным действием, в нем манифестируется коллективная человеческая память, по своей сущности оно бесцельно и уже не может выполнять теургического задания. Ремизов сознательно отказывается от любой "философии искусства", для

него самое важное - творческий процесс. Творчество также как и миф, и легенда, вневременно, и поэтому оно является единственной опорой для потерявшего чувств времени человека XX века. Именно поэтому в главе "Природа Гоголя" и сам образ Гоголя превращается во вневременной; фиктивный автобиографический герой связывает его с одной стороны с традицией, с культурными ценностями, но с другой стороны, сама традиция и эти культурные ценности выступают в гротескном образе ремизовской Кикиморы. Глава начинается с розановского замечания о Гоголе: "никогда более страшного человека... подобия человеческого не приходило на нашу землю..."¹⁴. Фиктивный автобиографический герой, как бы пытаясь смягчить бесовскую характеристику Гоголя, включает образ Гоголя в дуалистическую мифологию "бесовского-человеческого", сранивает его с фольклорным образом Кикиморы. Кикимора - это смесь лесавки и человека, ее постоянный смех придает ей очарование и обаяние. Гоголевская мечта о "живой душе", о "настоящем человеке" как бы воплощается во влечении смеющейся Кикиморы к человеку, в ее вечной мечте о превращении в человека. Но поскольку для Кикиморы это, согласно фольклорным сказаниям, недостижимо, не могут осуществиться и гоголевские мечты. Все это однако, осуществляется в ремизовском пересказе, в "Серебряной песне". С введением фиктивного автобиографического героя гоголевское творчество становится, хотя и в гротескной форме, "личным переживанием", и таким образом рождается значительное художественное произведение XX века.

Замечания

1. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 132.
2. Алексей Ремизов. Огонь вещей. Париж, 1954, с. 33.
3. Там же, с. 19.
4. Там же, с. 32.
5. Там же, с. 16.
6. Наталья Кодрянская. Алексей Ремизов, с. 241.
7. Алексей Ремизов. Огонь вещей, с. 42.
8. Там же, с. 36.
9. Там же, с. 51.
10. Наталья Кодрянская. Ал. Ремизов, с. 245.
11. Ал. Ремизов. Огонь вещей, с. 70.
12. Там же, с. 22.
13. Наталья Кодрянская. Ал. Ремизов, с. 89.
14. Ал. Ремизов. Огонь вещей, с. 115.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ОЦЕНОЧНОЙ
СИСТЕМЫ В ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ И Б. А. ПИЛЬНЯКА

Ибоя Баги

В связи с творчеством такого писателя как Борис Пильняк, одного из первых авангардистов русской литературы, нелегко говорить о влиянии классических литературных традиций или пытаться выявить определенное сходство с каким-либо выдающимся прозаиком предшествующих эпох. Несмотря на то, что сам Пильняк часто подчеркивает свое право на воспроизведение разных литературных текстов, на заимствование отдельных отрывков, фрагментов или целых прозаических или лирических произведений¹, нельзя говорить о какой-либо "преемственности" в традиционном смысле слова - ведь отношение Пильняка к литературному наследию и тем самым вопрос о статусе, о самостоятельности и оригинальности литературного произведения коренится в самой поэтике авангарда.

Общеизвестно, что одним из самых распространенных приемов литературного авангарда XX века является воспроизведение определенных литературных систем, в том числе и цитация, стилизация или пародия². Русские писатели 20-х годов часто пользуются этим приемом, создавая своеобразный, оригинальный облик периода, ведь как пишет Ю. Тынянов "эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое"³.

При воспроизведении литературных систем чаще всего в этот период писатели обращаются к творчеству Гоголя; по мнению некоторых критиков можно говорить даже о "гоголевской линии" в ранней советской прозе⁴. Достаточно упомянуть такие имена как Бабель, Зощенко, Пильняк, Сейфуллина - почти у всех одним из самых плодотворных источников считается гоголевская повествовательная структура, в том числе сказовая форма.

В настоящей статье мы не будем подробно останавливаться на проблеме "гоголевского наследства" в творчестве Б. Пильняка; в центре нашего анализа стоит один вопрос: какие проявления гоголевского мировосприятия и тем самым какие элементы отражения определенного ценностного аспекта обнаруживаются в одном - на наш взгляд самом значительном - романе Б. Пильняка, в "Голом годе".

Исходным пунктом мы выбрали проблематику художественного пространства, которая занимает важное место у обоих писателей. Особое внимание мы уделяем месту действия, провинции, т.е. той сфере, в которой разные формы поведения, типы существования представляют собой определенное восприятие или оценку этого мира.

Внутреннее пространство художественного произведения как у Гоголя, так и у Пильняка является не только декорацией, но и само по себе может быть значимым, если выбранные его элементы образуют систему, передающую определенный аспект, выражающую какую-то оценочную точку зрения. Организованность или неорганизованность, единство или хаос элементов, их отношение друг к другу дифференцирует идейную систему, охватывающую и другие пласты произведения, усовершенствует модель мира, на которой строится художественное целое. Согласно нашему предположению оба писателя имеют такой взгляд на художественное пространство, который - с точки зрения единства внутренней системы произведений - является определяющим в построении данной модели мира и кроме первичной его функции - чувственного воспроизведения мира - приобретает и этическое содержание.

Как у Гоголя, так и у Пильняка одной из центральных категорий пространства является провинция, точнее провинциальный город как место, занимающее особое, промежуточное положение между Городом как таковым и глухой провинцией. В этом мире - именно вследствие его промежуточного положения - очень важную роль играют пропорции,

взаимоотношение разных уровней, ведь именно нарушение пропорций в сторону увеличения или уменьшения размеров, смена уровней становятся основой трагикомического или гротескного изображения. Таким образом писатели создают такой мир, строят такую структуру в произведении, в которой деформация человеческого сознания, осмысления мира выражается и деформацией пространственно-временных отношений. Ю. Лотман в своей статье "Проблема художественного пространства в прозе Гоголя" пишет следующее:

"... художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора"⁵.

В ходе нашего анализа мы ссылаемся на два рассказа из гоголевского цикла "Миргород" - "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "Старосветские помещики" - и на отдельные главы романа Пильняка "Голый год", связанные с "Ордынин-Городом"⁶.

При разборе отдельных текстов мы считаем очень важным отношение структурных особенностей и ценностных проблем, воплощенных в разных персонажах произведения, ведь система взаимоотношений развертывается в первую очередь не на основе действия, а с помощью выявления разных вариантов осмысления мира на уровне повествования и использования определенных конструктивных принципов, органической частью которых является особое авторское восприятие художественного пространства. В этом аспекте в изображении городов немаловажную роль играет своеобразная повествовательная позиция - рассказчик у обоих писателей находится внутри изображаемого мира, смотрит на события "изнутри" или часто является и участником этих событий.

По мнению венгерского литературоведа Э. Тэрэк Гоголь приближается к человеку со стороны его окружения, поведения, близких ему предметов: одним словом со стороны его положения.⁷ Как это осуществляется в рассказе "Старосветские помещики"?

Конкретное пространство этого произведения не провинциальный город, это еще "чистая провинция", но выдвинутые проблемы больше дифференцируются и концентрируются в рассказе "Повесть о том...", отражая и изменение в системе ценностей.

В мире рассказа "Старосветские помещики" центральной категорией, элементом, определяющим образ жизни, является покой, привычка, чувство безопасности, основывающееся на бессобытийности, конкретная форма проявления чего воплощается в узком, патриархальном семейном укладе жизни, в гармоническом "сосуществовании" двух стариков. Замкнутость, отъединенность обеспечивает ненарушимость этого мира, "где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик" /II. 7./ Уравновешенный, лирический повествовательный тон вначале внушает идею, что именно этот неизменный, гармонический микромир приспособлен для сохранения таких ценностей, как любовь друг к другу, привычка, покой.

Но в рассказе существует и другой мир, "мир внешний", который воспринимается в прямом смысле слова, ведь все, что находится вне собственного, обеспечивающего внутреннюю гармонию мира стариков является чужим, странным, угрожающим. Связующих звеньев между этими сферами почти не существует, они полностью изолированы друг от друга - и в тот момент, когда внешний мир вторгается во внутренний, нарушается равновесие, выясняется его иллюзорность, нестабильность, незащищенность. То, что разрушение этого единства является закономерным результатом уже начавшегося процесса, все сильнее и сильнее ощущается в ходе повествования. Постепенно вырисовывается процесс потери ценностей - ностальгический-иронический тон сменяется трагикомическим.

Особенно интересно то нарушение пропорций, которое характеризует эти два мира, взаимоотношение их элементов. Эти два уровня не могут измеряться той же мерой, они имеют свои закономерности, время и пространство ощущается здесь по-другому, другие ценности управляют происходящими здесь процессами: "Безграничный внешний мир образует не продолжение /количественное увеличение/ расстояний внутреннего, а пространство иного типа".⁸ Мир стариков, этот отблеск прошлого, не является органической частью внешнего, "исторического" времени и пространства - это сказочный мир, где и сама жизнь протекает по нормам сказок, существует как бы вне времени и пространства. Герои рассказа - добрые старики, всех любящие "Филемон и Бавкида": "Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их" /II. 8./, о жизни и прошлом которых мы знаем лишь столько, чтобы не нарушалась эта сказочная картина: "Афанасий Иванович женился тридцати лет, когда был молодцом и носил шитый камзол, он даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него..." /II. 9./. Их окружает чудесный, почти не тронутый природный мир, густой лес с дикими котами. Они живут однообразно, в благополучии, самая важная часть и почти исключительная тема их разговоров - еда. Ничего нет в этом мире, что имело бы прямое отношение к реальности, они лишь иногда играют мыслью: "что было бы, если бы...", но каждое неожиданное, "внешнее" явление для них невообразимо. "Внутренняя пространственная сфера усадьбы Товстогузовых предельно заполнена, но ей свойственно именно бессобытийное, 'остановившееся' время, тогда как внешняя сфера являет собой некий открытый мир, но время в нем событийно, так как там постоянно что-то 'случается'. Однако шкала оценок тут только одна! внутренняя сфера расценивается как устойчивая безопасная, внешняя же - как опасная, разрушительная, неустойчивая".⁹

Вторжение "сырой", внешней действительности в мир сказки влечет за собой разрушение и в конечном счете приводит к

трагедии. Но иллюзорность, видимое совершенство этой гармонии чувствуется уже с начала рассказа - правда, только в скрытой форме, в незначительных моментах, которые становятся важными лишь в целой системе произведения. Такие внешние, несказочные, связанные с реальностью, мешающие покою и красоте этого мира элементы - напр. противопоставленная добросовестности стариков нечестность окружения:

"Приказчик, соединившись с войтом, обкрадывали немилосердным образом" /II. 13./; постоянно беременные девушки:

"тем более это казалось удивительно, что в доме почти никого не было из холостых людей" /II. 12./; обпачканные мухами портреты, окна, зеркала: "На стеклах окон звенело страшное множество мух, которых всех покрывал толстый бас шмеля, иногда сопровождаемый пронзительными визжаниями ос" /II. 12./.

Все это уловимо и в изменении повествовательного тона, иногда в скрытой, а иногда в открытой иронии, в показе все время усиливающегося диссонанса внутри этого маленького мира.

Часто употребляемые уменьшительные суффиксы вначале подчеркивают интимность, прелесть этого мира, но впоследствии именно их частота, несвязность с контекстом вызывает комическое, вернее гротескное впечатление. Встречающиеся в рассказе многократно выражения "страшно" и "ужасно" делают еще более ощутимым этот диссонанс: "комнатки эти были ужасно теплы" /II. 10./; "так ужасно там обедались" /II. 13./; свиньи "истребляли страшное множество слив и яблок" /II. 13./ и т.д., обозначают потерю внутреннего равновесия человека и какую-то ущербность этого искусственного изолированного мира. "Я знаю, что он шутит, а все-таки неприятно слушать. Вот эдакое он всегда говорит, иной раз слушаешь, слушаешь, да и страшно станет", /II. 18./ - говорит Пульхерия Ивановна, характеризуя невинные шутки своего супруга.

Причиной окончательного распада единства является и вторжение внешнего мира. По внутренней логике событий смерть Пульхерии Ивановны не закономерна, чуть ли не случайна. Однако, поскольку она происходит при первом серьезном столкновении двух миров, становится ясной и неизбежность нарушения равновесия, неизбежность потери автономии внутренней пространственной сферы. В эпизоде, подготавливающем смерть старушки, обнаруживается та этическая проблема, которая с самого начала скрывается в глубине событий или под кажущейся событийностью: это искусственное "царство грез" таит в себе опасность - забвение, беспамятство не являются признаком действительно ценной жизни. Страсти, желание постоянного обновления, способность изменения -- существенные элементы человеческого бытия, и мир в своей противоречивости не может быть пространством, независимым от человека, от его внутреннего мира. "Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении." /II. 7./

Но этот мир, полный страстей и желаний, существует в виде внешнего окружения, густого, угрожающего леса, который приманивает кроткую кошку Пульхерии Ивановны, появляющуюся позже как "предвестница смерти" в этом изолированном от мира доме. Таким образом кошка становится единственным "бунтарем" против этого мира, она "неблагодарная, видно, уже слишком свыклась с хищными котами или набралась романтических правил, что бедность при любви лучше палат..." /II. 21./. Нам известно и то, что старушка держала ее не столько из любви, сколько по привычке: "Нельзя сказать, чтобы Пульхерия Ивановна слишком любила ее, но просто привязалась к ней, привыкли ее всегда видеть." /II. 20./

Но страсть глубже, чем сила привычки, и стремление к более совершенному бытию проявляется в этом фантастическом, гротескном эпизоде. Внутреннее единство нарушается, пошатнувшаяся от происшедших изменений человеческая душа больше неспособна к сопротивлению, иллюзия рассеивается, гибель становится закономерной.

Со смертью Пульхерии Ивановны исчезает и защищенность старика, и раньше внушающее мысль о почти полной гармонии, на вид неизменное окружение теряет свою прелесть, переполненное прежде пространство как бы пустеет: "Я вошел за ним в комнаты; казалось, все было в них по-прежнему; но я заметил во всем какой-то странный беспорядок, какое-то ошутительное отсутствие чего-то..." /II. 26./

Для Афанасия Ивановича смерть супруги обозначает наличие относящихся к каждому человеку закономерностей, их определяющую, детерминирующую человеческую жизнь силу, подчиненность человека универсальным законам мира. Незнакомые раньше для него переживания, страдание и горе, надламывают его, но одновременно и изымают его из сферы банальности, приводят к обнаруживанию настоящих человеческих ценностей.

Гоголь - исследуя ценности человеческого существования, вскрывает дисгармонию, скрывающуюся в гармонии, пошлость и незначительность под видом красоты, несостоятельность человеческого поведения, нечувствительного к изменениям, происходящим в мире. Таким образом герои рассказа только посредством страдания, душевного потрясения, внутреннего перерождения становятся из вначале иронически окрашенных фигур трагикомически изображенными персонажами.

Рассказ "Повесть о том..." еще более заостряет проблематику "пошлости". Но в то время, как в "Старосветских помещиках" обнаруживается какая-то ностальгия по прошедшим временам, настоящее этого рассказа является гротескным изображением банальности, ограниченности мира, низкопробности человеческих отношений. Здесь уже нет существен-

ной разницы между "внешним" и "внутренним", "широким" и "узким" пространством - та же отсталость, пошлость господствует на обоих уровнях.

Ставшее после Гоголя символическим понятие "Миргород" является не просто "местом действия", так как характерные черты этого мира могут быть проецированы в более широкое пространство и время и тем самым образовывать своеобразный новый мир. В этой "вселенной" преобразовываются и этические и эстетические координаты - часто встречающиеся понятия "красоты" и "благородства" указывают скорее на отсутствие их внутренней сущности. Организованность и "порядок", господствующий в городе, тоже поверхностный - это иерархия кажущихся ценностей пустого мира, основывающегося на искаженной системе ценностей ограниченных мелких провинциалов, подходящих ко всему со своей меркой, исключительно со своими правилами: "Если будете подходить к площади, то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть!" /II. 199./

Для изображения внешней и внутренней опустошенности писатель выбирает повествовательную позицию внутреннего наблюдателя. Он принимает оценочную систему этого мира, чтобы с помощью кажущегося отождествления в еще большей мере прояснить безобразность и гротескность этой формы существования. Эта позиция определяет и восприятие художественного пространства в рассказе: за видимой динамичностью изображения скрывается вполне статичный мир - неподвижная, неспособная к изменению провинция. Одним из самых важных элементов повествования выступает подчеркнутая в описании человеческой среды количественная точка зрения /объем, величина, размеры/ и часто этому взгляду подчиненная повествовательная позиция и в описании действующих лиц, нпр., лужа "занимает почти всю площадь" /II. 199./; это "водное пространство, о котором я уже говорил и которое городничий называет озером:" /II. 199./; "Судья, довольно полный

человек, хотя несколько тонее Ивана Никифоровича" /II. 200./; о суде: "Дубовый ли он или березовый, мне нет дела; но в нем, милостливые государи, восемь окошек! восемь окошек в ряд" /II. 199./.

Не менее важную роль играют пределы, границы - не случайно, что именно заборы являются основным признаком города. Эта раздробленность, пространственная изоляция в то же время обозначает и отсутствие нормальных человеческих отношений: "Мозаическое распадение пространства делает невозможной коммуникацию. 'Раздробленный' - у Гоголя синоним понятий 'разобщенный', 'некоммуникативный'. В 'Повести' растут не только преграды - растет и непонимание, утрачиваются слабые возможности общения".¹⁰ Полная бессодержательность разговоров и бессмысленный "бумажный поединок" героев выражают деформацию человеческих связей, и в конечном счете моральное опустошение этого мира. Все более обостряющееся несогласие, испорченные человеческие отношения являются результатом того уродливого, неспособного к правильной оценке явлений ограниченного видения, которое коренится в этом мире. "Случай" Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича - эта мелкая история и связанные с ней эпизоды - вырастает в крупное событие в жизни города, служит характеристикой данного мира в целом. Весь Миргород "зашевелился" для примирения двух Иванов, таким образом и остальные жители становятся представителями того взгляда, который воплощается в главных героях, выступающих во имя видимых достоинств, воюющих с искусственными конфликтами. Деформацию оценочной системы этого мира передает и характеристика героев: "Прекрасный человек Иван Иванович!" /II. 181./; "Очень хороший также человек Иван Никифорович". /II. 183./; "... два почтенные мужа, честь и украшение Миргорода..." /II. 194./; "Такие достойные люди!" /II. 195./.

Неизменность этого пошлого, собственнического мира акцентируется и характерным гоголевским приемом - через двенадцать лет "Лицо [Ивана Ивановича] было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые; но бекеша была все та же". /II. 226./

В конце рассказа писатель переводит читателя в более широкое пространство: описанием всегда однообразного, внушающего безнадежность миргородского пейзажа подчеркивается постоянность провинциального образа жизни и мышления. Как замечает Ю. Лотман: "... в художественной модели мира 'пространство' подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира. Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений."¹¹

Аналогичный писательский взгляд на художественное пространство мы находим у Б. Пильняка. То, что это не случайное совпадение, а сознательно принятое гоголевское "наследие", мы видим в следующем:

Сам Пильняк неоднократно ссылается на Гоголя, когда пишет о своих литературных предшественниках. В первую очередь он акцентирует особую роль видения и изображения художественного пространства. Мельчайшие элементы окружения, физического пространства у него тоже становятся значимыми, подробное описание места определенных событий непосредственно связывается с тем идейным уровнем, с тематическим рядом, который концентрируется в данном эпизоде. В рассказе "Черный хлеб" нпр. достопримечательностью города является лужа на главной площади - но писатель тут же добавляет, что это "не гоголевская - а всероссийская лужа."¹² То есть Пильняк идет дальше, миргородское пространство становится узким - и провинция для него уже не просто символ ограниченности, а среда окончательного краха обесцененного, обреченного на гибель мира и связанных с ним форм существования и миропонимания.

Одним из самых важных мест действия романа Пильняка "Голый год", написанного в 1920-ом году, является "Ординин-Город" - типичный провинциальный городок. Об этом свидетельствует повторяющийся мотив: "Провинция - знаете ли?"

Наглядным примером разрушения революцией прежней оценочной системы служит судьба дворянских и купеческих династий города, история распада, окончательного уничтожения семей и формы их существования. Этот провинциальный городок со своими вековыми традициями, неизменным окружением становится точкой пересечения событий революции, ареной умирающих и возрождающихся миров, трагически и комически освещенных смертей и жизней. Его дореволюционное существование не во многом отличается от гоголевского Миргорода, ведь незначительные события и здесь растревоживают жизнь города, как это выясняется из авторского комментария: "События в городе бывали редки, и если случались комеражи вроде следующего... [Речь идет о проделке Мишки Цвелева, привязавшего шнурок к мышинному хвосту] если случались такие комеражи, то весь город полгода об этом говорил." /38./

Место действия является сферой столкновения разных идей, представлений о мире, пространством, полным противоречий и напряжений. Из этого пространства выделяется "умирающий" дом Ордынных, и именно эта линия - история дома и его обитателей - связана с гоголевской тематикой.

Вторую главу, посвященную истории семьи Ордынных, писатель начинает риторическим вопросом, который является и эпиграфом к этой части романа: "Город из камня. И неизвестно, кто по кому: князья ли Ордынины прозвались по городу, или город Ордынин прозвался по князьям?" /66./ Такое отождествление города и семьи еще более заостряет мысль о том, что "широкий" и "узкий" мир в одинаковой мере переживают кризис, трагедия личных судеб перерастает себя, становится частью и даже символом закономерного распада данного мира.

В жизни семьи Ордынных центральной категорией, элементом, определяющим весь образ жизни, является покой, проявление принципа "все происходит так, как оно происходит," вера в неизменный миропорядок. Восприятие такого типа мира конкретно воплощается в узкой, патриархальной форме жизни, в строгой системе отношений, в сознательной изоляции индивидуума. Сбережение вековых традиций и укоренившегося уклада жизни направлено на обеспечение сохранения семьи и на

оправдание ее права на существование. Все это ставит под сомнение, расшатывает и сметает революция, вторгающаяся и в изолированную сферу быта Ордынников. Коренное изменение, разложение прочных связей и угрожаемость, расшатывание и бесповоротное крушение основанной на этой прочности формы жизни представляют собой тот конфликт, который стоит в центре этих глав романа.

Это внутреннее нарушение равновесия выражает и трансформация организующих принципов "традиционной" повествовательной формы: структурные элементы повествования становятся первичными по сравнению с логическим построением действия, с психологической характеристикой героев и т.п. Органической частью такого типа авторского видения является изображение пространства - отражение процесса потери ценностей и в самом художественном восприятии.

С самого начала описания окружения, уже при изображении дома чувствуется бесповоротное опустошение: "За те два года, что не было Глеба, дом верно полетел в пропасть, - он, большой дом, собиравшийся столетием, ставший трехсаженным фундаментом, как на трех китах, в один год поплыл, посыпался, повалился. Впрочем, каинова печать припечатана уже давно." /66./

Для пластичной передачи атмосферы дома писатель пользуется возможностями как непосредственного, так и опосредованного изображения: это демонстрируют - наряду с тонким и подробным описанием обстановки - несколько на вид менее значительных, иногда даже заключенных в скобки авторских примечаний, типа: "Часы у зеркала - бронзовые пастух и пастушка /еще уцелевшие/ -" /66./. Предметы приобретают новые значения, их функция как бы несоразмерно расширяется под влиянием устремленного на "микромир" писательского внимания. В восприятии Пильняка окружающая действующих лиц сфера - не только среда, так как и сами предметы становятся способными передать определенные потенции человеческого существования и в совокупности документируют действительность той

или иной формы осмысления мира.

Соответственно этому предметы, окружающие членов семьи Ордыниных, чаще всего показаны со стороны их негативных качеств: их своеобразный внешний вид иллюстрирует исчезновение, отсутствие чего-нибудь и девальвацию прикрепленных к ним ценностей. Старые, изящные веши, украшения пропадают, ломаются, изнашиваются, теряют внешнюю красоту и в результате этого и свою функцию, сущность и ценность. Становящаяся все более узкой сфера жизни, ограниченность возможностей заостряется с постепенным исчезновением вещей, как и медленная агония определенных форм существования - с опустошением физического пространства /комнат, теремов, и т.п./. Выцветшие фотографии, стерты портреты и здесь являются последними реквизитами уходящего мира, но Пильняк еще сильнее выделяет этот мотив помутнением зеркал, когда расплывчатые лица, неясные человеческие черты уже непосредственно указывают на смерть: " - Тяжело умирать, Наташа! Ты обратила внимание, у нас в доме потускнели и выцвели зеркала, и их очень много. Мне страшно все время встречать в них свое лицо. Все разбито, все мечты." /91./:

О постепенном опустошении дома Ордыниных свидетельствует деформация, приглушение звуков, отсутствие музыкальности и вместе с тем определенной гармонии: "Огромный, желтый рояль очерился, как бульдог..." /66./. Распад единства, отраженный с помощью звуковых эффектов антимузыкального характера, является элементом всеобщей дисгармонии этого мира - вместо сказочно поющих дверей у "старосветских помещиков" здесь мы находим только скрипучие перила, двери, гулкие коридоры. Остальные звуковые эффекты, связанные с человеческой деятельностью, повседневной жизнью семьи тоже подчеркивают уродство и отвратительность этой формы существования - которая в сравнении с внушающими мысль о свежести и бодрости естественного /даже природного/ бытия звуками кажется еще более удушливой.

Подробный анализ окружения писатель распространяет и на другие сферы восприятия - вся атмосфера, весь "воздух" дома пропитаны разложением. В то время, как в рассказе

Гоголя изолированность "старосветских помещиков" от мира подчеркивается неестественной теплотой комнат, атмосферу дома Ордынников характеризует затхлость, все пронизывающие сырость и холод: "Здесь холодно, пахнет зимой, сыростью и гнилыми мехами." /67./

Посредством последовательного противопоставления не-престанно изменяющегося, возрождающегося "макромира" и погибающего "микромира" еще яснее вырисовываются те черты, те мнимые и действительные ценности, на которых строятся модели поведения действующих лиц.

Мы остановимся только на старых супругах Ордынников - они являются последними представителями навсегда ушедшего прошлого, не умеющими или не wanting принять настоящее. Их образ жизни характеризует полная обособленность, вытесненность из широкого мира. Уже в своем внешнем изображении они выступают как уродливые образы, карикатуры на "достойных" представителей исчезнувшего навсегда мира, когда-то объединяющей семью силы. Они живут только в своих воспоминаниях, болезненная привязанность к прошлому является единственной твердой опорой их жизни. Но с продажей, с "разорением" старинного родового имущества исчезает и это прошлое. Вместе с предметами окончательно исчезают и связанные с ними воспоминания, коллективная память, совместное прошлое семьи. Гротескным предметным запечатлением разных стадий этого процесса являются тщательные и подробные счетные книги княгини /см. "Старосветские помещики"!/

Замкнутый мир семьи Ордынников окружает и словно ломает внешний мир, обозначенный ярким описанием живой, подвижной природы, которая несмотря на стремление к сознательной изоляции семьи - "Сумрак церковный в комнате, спущены плотные гардины у окон - днем и ночью, чтобы не было света, и лишь тоска по нему." /87./ -- вторгается в это закрытое пространство и еще больше подчеркивает его опустошенность, обесцененность. "Обильное, знойное солнце идет в большие,

закругленные вверху, окна зала, от света пустынным кажется зал." /80./

Чистые, яркие краски природы заостряют контраст "внешнего" и "внутреннего" пространства, бушевание, разгул стихий, живучесть внешнего мира противопоставлены гибнущему дому князей. Природа для Пильняка - преобразующая сила мира, она строит и разрушает, как сама история - не случайно звуки природы смешиваются со "звуками истории" в воспроизводящих свист ветра, составленных из аббревиатур современных учреждений звукоподражательных словах.

В то время как у Гоголя окружающий имение "старосветских помещиков" лес таит еще неопределенную угрозу со стороны внешнего мира - природа у Пильняка /и в первую очередь лес! / представляет собой взволнованный, умирающий и возрождающийся, страшный и захватывающий, определяющий человеческое существование мир, - саму неразрушимую жизнь.

Члены семьи Ордынников только как бы вовлечены в события. Они не создатели, даже не участники, а лишь пострадавшие: они либо "перемальваются" в грандиозном перевороте, либо вытесняются из нового мира, их желание отождествления приводит к конфликтам и в конечном счете к гибели.

Все это относится и к "Ордынник-Городу". Из эпизодов четвертой главы романа составляется пестрая, мозаическая картина мира, в которой отражается мещанская жизнь, смутные будни города. Разные линии действия сходятся в одну точку, разные герои вступают в связь друг с другом или исчезают навсегда, завершая отдельные линии судеб - вынося приговор над "провинцией", над особенностями провинциальной формы существования. Это акцентирует и особая повествовательная форма этой главы: " - Этих глав писание - обывательское! " /121./

Изображенный у Гоголя статичный, бессобытийный, замкнутый мир делает ощутимым неизменность настоящего, статичность провинции у Пильняка "охватывается" хаотичным вихрем событий мира, который делает еще более наглядной ее окончательную отжитость, иллюзорность.

Желание изменения у Гоголя - не больше чем романтическая мечта, вытекающая из отсутствия полноценного бытия в мире банальности, настоящее у Пильняка - этот неоформленный, неустановившийся в своей ценностной системе мир - пронизывается романтической одухотворенностью переживания истории. Но для обоих писателей характерна мысль о том, что вторжение внешнего мира в замкнутый "малый" мир человеческих отношений влечет за собой закономерные изменения, в силу которых люди, нечувствительные к событиям, неспособные к изменению, утрачивают не только свой привычный образ жизни, но и само существование их ставится под угрозу.

Иными словами, мы имеем дело с такой прикрепленной к определенной форме жизни моделью существования, в которой нарушение пропорций между внешней формой существования и его качественной стороной - несмотря на комическую или гротескную видимость - приводит к трагическому результату: нарушение пропорций касается самих основ бытия /у Гоголя смерть супругов в повести "Старосветские помещики", беспросветность спора двух поссорившихся в "Повести о том...", у Пильняка гибель целого семейства/. Таким образом среда, в которой складывается форма существования, перерастает рамки своего исконного значения - передает и особую оценку этого мира и человека в нем. Пространственный уровень структуры текста становится органической частью, носителем вытекающей из писательского видения этической концепции, которая охватывает целое произведение.

Замечания

1. "... Я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя в праве взять это лучшее и такое, что я могу сделать лучше. /А. Перегудов и Даль, я ни от кого не скрываю, что взято мной у Вас для этой повести!/"
Б. Пильняк: Материалы к роману "Красная новь", 1924, кн. первая, стр. 3.
2. См. об этом: Szilágyi Ákos: Pilnyak prózája. "Valóság", 1981/9. 44. 1.
3. Ю. Тынянов: О литературном факте. "ЛЕФ", 1924. № 2. стр. 105.
4. "В современности все перепуталось и перемешалось: наиболее устойчивым оказалось воздействие Гоголя и Лескова, точнее их стилистические методы. Композиция Гоголя позволяет прибегать к отступлениям, к различным методам конструкции, центр тяжести перенесен на стилистическое оформление сюжета. /.../ Вся в отступлениях, в отклонениях от темы, работа Гоголя прежде всего живописна по распределению материала, не архитектурна. Еще более знаменательны формы гоголевского сказа, состав его языка, включающий жаргон разных групп населения, племен и лиц. По всем этим качествам Гоголь является действительно как бы прообразом, пусть воспринятым переломленно, целой ветви русской прозы."
К. Локс: Современная проза. "Печать и революция", 1927. №. 8. стр. 69.
5. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Тарту, 1968. стр. 10.
6. В дальнейшем все тексты цитируются по изданиям:
Н. В. Гоголь: Собрание сочинений в семи томах.
Под общей редакцией С. М. Машинского и М. Б. Храпченко
Москва, "Художественная литература", 1976. Том второй.
Б. Пильняк: Избранные произведения. Москва, "Художественная литература". 1976. с указанием страницы в скобках.
7. Об этом см.: Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. "Gondolat", Bp., 1970.
8. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. стр. 24.

9. Jerzy Faryno: Введение в литературоведение. Часть III. Katowice, 1980. стр. 249.
10. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. стр. 33.
11. Там же, стр. 6.
12. Цитирует: A. Jensen: Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915-1924. Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979. p. 209.

ЗАМЕТКИ О ФУНКЦИИ МЕТАМОРФОЗ В ПОЭМЕ "ПРО ЭТО"

Анна Хан

Известная работа Р. Якобсона "Новейшая русская поэзия. Велимир Хлебников" открыла ряд исследований, в которых отмечается выделенная роль в поэтическом языке Маяковского приема реализованной метафоры, вызывающей вереницу трансформаций реально-вещественного мира и создающей этим самым автономный и контрастирующий с реальным миром — мир поэтической реальности. Исследователи, как правило, уделяют внимание сюжетно-композиционной функции реализованной метафоры, т.е. роли метаморфозы в разворачивании поэтической темы.

Р. Якобсон видит в метаморфозе излюбленный прием поэзии Хлебникова и Маяковского и определяет ее как реализацию тропа, "проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение"¹. Характеризуя структуру взаимоотношений реального и метафорического рядов в реализованном тропе, самый частный случай метаморфозы Р. Якобсон описывает как "развертывание во времени обращенного параллелизма"², отрицающего реальный ряд во имя метафорического.

На основе этой характеристики в дальнейшем открывается возможность провести типологическое сопоставление двух поэтических школ: символизма и футуризма. Согласно этому, символизм характеризуется как поэтическая школа, основанная на обращении в троп реальных образов, их метафоризации"³, а в поэтике футуризма, как раз наоборот, троп как самоценный языковой прием превращается в реальность, отрицая реальный ряд изначального параллелизма.

В работе В. Жирмунского "Поэтика Александра Блока" явление реализации тропа не приписывается одной определен-

ной поэтической школе. Процесс реализации метафоры считается В. Жирмунским существенной особенностью поэтического стиля Блока, и все "новейшие поэты", Мандельштам, Маяковский, имажинисты, рассматриваются только как продолжатели этой тенденции. Притом, на уровне формальной структуры тропа и механизма его действия В. Жирмунский не видит разницы между применением реализованного языкового приема у Блока и у Маяковского: "Так, например, "пожар сердца" у Маяковского, с пожарными в "сапожищах" и т.д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, "сгорающего на костре" и освещающего ночью "мрак окрестный" в ... стихотворении Блока. И в том и в другом примере развитие метафоры приводит к ее реализации, а эта последняя - к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического ряда и ряда реального"⁴. Разница между ними, на взгляд В. Жирмунского, проявляется только в мотивировке приема. У Блока реализация тропа мотивируется иррациональностью поэтического переживания, у Маяковского она самоценна.

Современный исследователь реализованной метафоры и ее функции в поэтике авангарда А. Флакер отмечает, что принцип реализованной метафоры в поэзии авангарда становится элементом такой системы, где отпадает возможность существующего за пределами реального, неземного, трансцендентального мира⁵. Признавая эту общую закономерность, следует, однако, отметить, что в материальном, земном космосе раннего Маяковского все-таки сохраняется двоемирие, получающее выражение в оппозиции мир буднично́й - мир поэтический. Будничному миру, отмеренному границами быта, противопоставляется мир лирического сознания, оснащаемого способностью особого, поэтического видения и вмещающего в себя космические временные и пространственные масштабы. В ранней поэзии Маяковского именно этот мир лирического сознания, со своими особыми закона-

ми поэтической ассоциации, преобладает над миром будничных вещей, и то единство, которое создается в земном космосе, есть метафорическое единство поэтического восприятия, а не объективная данность окружающего мира. Ибо мир вещей, окружающий поэта, является мертвой природой в буквальном смысле слова. Это мир самозамкнутых мертвых вещей, лишенных способности взаимовлияния и взаимной обусловленности, вещи сталкиваются и вступают во взаимодействие, только будучи вовлеченными в развернутые метафорические ряды, управляемые ассоциативным ходом поэтического сознания. В этом замкнутом пространственном царстве беспричинности единственная сила, которая размыкает пространственные границы и порождает причинные и временные сдвиги, — это творческий произвол лирического субъекта, воплощенный в волевом напоре произнесенного слова⁶. Поэтому гиперболические метафорические ряды Маяковского, несмотря на зрелищный, вещественный способ их реализации, не приближают нас к реальным вещам, а наоборот, отдаляют от них. Вещи служат здесь исключительно только материалом для развертывания языковых фигур, переводящих нас в мир самозаконной поэтической реальности. На этот факт указывает Ю. Тынянов, отметив, что "гиперболическое слово" Маяковского не менее сдвинуто с вещи, чем "самовитое слово" Хлебникова⁷.

Реализованная метафора, диктующая сюжетный каркас большинства ранних стихотворений и поэм Маяковского, является основным способом оживления вещей, их активизации и антропоморфизации. Однако жизнью вещей управляет детерминирующая авторская воля, ассоциативный ход развернутых метафор движется по строгому произволу заранее заданной темы, вещи, не могут переступить смысловой порог своей тематической предопределенности, не способны порождать боковые, отводящие от основного направления монологического потока авторской речи сюжетные линии. Эта закономерность находит выражение

и в жанровой специфике ранних поэм Маяковского, в том, что они в целом сохраняют монологический тип построения, не смотря на сложную, метафорическую сюжетную структуру.

В процессе общей метафоризации мира доминируют олицетворения, "приобщающие" вещам и явлениям человеческий облик и активность. Поэтому самый частый случай реализации метафорического приема результирует перерождение элементов материально-вещественного мира в живые, чаще всего антропоморфные существа. Но уже в ранних метафорах достаточно многократно случаи, когда процессу перерождения подвержен сам облик лирического героя. Резкие интонационные смены голоса сопровождаются трансформациями внешнего облика. Как отмечается в работе А. Панченко и И. Смирнова, смена одежд у Маяковского толкуется как изменение внешнего облика вообще и распространяется на всю вселенную, живую и неживую природу: "Момент перерождения, регенерации - смерти старого и обновления - одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэм и трагедии Маяковского. Преобразования символизируются у него особыми знаками, среди которых выделяется травестийный мотив - мотив смены одежд. Связь между преображением и сменой одежд устойчива"⁸.

В ранних поэмах и в трагедии многократно случаи, когда в зависимости от смены голоса лирический субъект меняет свои внешние обличья, но сравнительно редки примеры, когда потрясенное напряженным чувством сознание резко переоценивает взаимоотношения я - мир, и, отчуждаясь от себя, перевоплощается в облик зооморфного существа или природного явления. Однако уже в ранних поэмах наблюдаются примеры, предвещающие метаморфозы лирического субъекта в поэме "Проза". Перевоплощение лирического субъекта в лермонтовского Демона, вечного скитальца космической бездны, преодолевающего пространственные и временные границы земного существования в поэме "Человек", сопровождается метаморфозой все-

го предметного окружения, подобно тому, как в поэме "Про это" метаморфоза "размедвеженья" порождает целый ряд трансформаций окружающей предметной действительности по принципу реализованной метафоры.

Для изучения роли метаморфозы в разворачивании поэтического сюжета самый богатый материал предлагает поэма "Про это" с ее многократными трансформациями облика лирического субъекта, создающими целую систему двойников, и вереницей трансформаций предметного мира, придающей сюжету сказочно-фантастический характер. Анализу метаморфоз, составляющих сюжетный стержень поэмы, посвящены специальные исследования⁹, поэтому в настоящей статье хочется остановиться только на некоторых частных аспектах исследования этого явления.

В статье А. Флакера общее значение поэмы указывается в восстановлении экспрессивной функции лично-индивидуальных переживаний лирической поэзии в определенной историко-литературной ситуации. Автор статьи отмечает, что экспрессивная функция текста реализуется не путем непосредственного, монологического самовыражения, а путем трансформации действительности, так, что эта трансформация не всегда получает прямую мотивировку в душевном состоянии лирического субъекта. Этим самым работа А. Флакера, указывающая на ключевую роль метаморфоз в опосредовании лирического переживания, позволяет сделать предположение, что эти метаморфозы не всегда и не прямо сводятся к душевным состояниям лирического субъекта, а могут иметь свою внутреннюю логику саморазвития и, таким образом, порождать новые тематические звенья, дающие дальнейший импульс сюжетному движению.

В отличие от композиции ранних поэм и трагедии, где преобладает монологический принцип скрепления разных ассоциативных звеньев, в поэме "Про это" вступают в силу другие законы. Исследователи часто ссылаются на то, что метаморфоза "размедвеженья", лежащая в основе сюжета первой композиционной части поэмы, разворачивается по тому же принципу,

как и зрительная реализация расхожего языкового тропа горящего сердца в поэме "Облако в штанах".

При всей внешней аналогии механизма развертывания метафорических рядов и их функции в динамизации сюжета, в структуре лирического сознания и, таким образом, в жанровой структуре в целом усматриваются существенные различия между двумя поэмами.

Как уже было отмечено, композиционный ход поэмы "Облако в штанах" управляется мощным потоком неостановимой монологической речи, и при всем драматизме сюжетного хода и сама структура лирического сознания сохраняет свою монологическую цельность. Сюжет поэмы движется по расширяющимся пространственным кругам, от замкнутого пространства гостиничного номера, фона любовного ожидания, до открытого космического пространства, фона богоборческого бунта, но это постепенное размыкание художественного пространства реализуется за счет того, что лирический субъект преодолевает все новые и новые пространственные границы, однако при этом сами границы лирического сознания не расщепляются: они сохраняют свою волюнтаристскую, целенаправленную устремленность. Структура лирической личности сохраняет свою цельность, свою программную заданность, "объявляемую" в прологе, и не претерпевает никаких перевоплощений, расширяется только круг экспансии лирической эмоции.

В поэме "Облако в штанах" структура лирического сознания - заранее заданная, готовая модель, лирическое переживание не знает процессуального "психологического" развертывания. Само лирическое переживание дается не в своем внутреннем движении, а во внешней экспансии, что проецируется на все более широкие пространственные круги. Все более широкие пласты действительности /любовь, искусство, социальный строй, мировой порядок/ осмысливаются как лирическая тема, и в итоге охватывается весь космос, в котором не остается лирически нейтральной области.

Этот механизм движения лирической темы может быть подтвержден судьбой любовного сюжета в поэме "Облако в штанах". В поэме нет любви как реального переживания, ведь предмет любви потерян, сюжет закрепляет схему несостоявшейся любви, однако это никак не тормозит дальнейшее сюжетное движение. Сюжетный ход приобретает новый размах именно там, где любовный сюжет исчерпан:

Опять влюбленный выйду в игры,
Огнем озаряя бровей загиб.
Что же?
И в доме, который выгорел,
Иногда живут бездомные бродяги!

Как раз в этих строках можно найти логические предпосылки к разворачиванию гиперболического образа "пожара сердца". Предмет любви, и тем самым любовь как лично-индивидуальное переживание потеряны, но лирический субъект не перестает быть носителем любовного огня, перерастающего в самоуничтожающий и разрушительный пожар, и, таким образом, предвещает весь образный строй поэмы, вплоть до проецируемой на небесные полотна мировой революции.

Тема любви в поэме "Облако в штанах" предстает не как реальное переживание, а как программная заявка на переоценку ценностей от морально-бытовых до эстетических, социальных и глобально-космических. Переоценка здесь прежде всего - внешний жест, направленный на внеположный и противостоящий поэту мир.

Первая и самая существенная разница в постановке темы любви между двумя поэмами должна усматриваться именно здесь. В поэме "Про это" переоценка из внешнего жеста, направленного на мир, превращается во внутренний жест самопроверки и самооценки. "По личным мотивам об общем быте" - требует строгого, дословного прочтения именно как постановка темы любви. Те эстетические, моральные и социальные нормы, которые были выдвинуты Маяковским и русским авангардом как

программная заявка семь лет назад, теперь должны проводиться в своей реализации на материале живой личности поэта и его бытового окружения. Акт переоценки направлен не вовне, а вовнутрь. Живая жизнь поэта служит не материалом доказательства программных заявок, как в поэме "Облако в штанах", а материалом эксперимента, проверки реализации этих же заявок. Отсюда гиперболический образ страдания-пытки, проходящий через первую композиционную часть поэмы "Про это".

Сама эта постановка требует аналитического, пользующегося традиционным, несовместимым с поэтикой авангарда термином, - психологического подхода, и требует авторской личности как реальной, конкретно-индивидуальной, психологической единицы. Внутренний драматизм сюжета "Про это" питается не только драматизмом самого лирического переживания, но и столкновением поставленных поэтических задач с теми принципами поэтической культуры, которые характеризовали ранний период творчества Маяковского.

В отличие от пролога к поэме "Облако в штанах", носящего открытый заявочный характер, пролог к поэме "Про это" дает не готовую программную заявку, а только аспекты к анализу темы, говоря о ее силе, неотложности и вездесущности. Меняется и отношение к слову, к его магической, волюнтаристской силе. В ранней поэтике Маяковского акт называния словом предшествовал факту становления, существования вещей и явлений. В прологе к "Про это" на произнесение слова любовь наложен запрет, вещь может быть названа только тогда, когда уже пребывает в состоянии осуществления, тема будет названа своим именем тогда, когда эксперимент переоценки уже проведен.

Исследователи, отметив, что текст поэмы "Про это" необыкновенно богат историко-литературными реминисценциями и автоцитатами из ранних поэм Маяковского, чаще всего упоминают на поэмы "Облако в штанах" и "Человек". Однако це-



лый ряд мотивов поэмы "Про это", связанных с напряженным драматизмом внутренней самопроверки, восходит к тексту поэмы "Флейта-позвоночник". Сама исходная лирическая ситуация первой сюжетной главы "Про это", мотив тюрьмы как самовольного затворничества, осуждения себя на пытку, и вызванное этой пыткой просветление сознания уже обнаруживается в тексте "Флейта-позвоночник":

Забуду год, день, число.
Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творишь, просветленных страданием слов
Нечеловечья магия!

Образное воплощение мысли о произнесенном стиховом слове как категорическом императиве, обязывающем и призывающем к поступку, к осуществлению и держащем в рабстве носителя слова, пока эта реализация не проведена в жизнь, в первичном своем варианте тоже принадлежит тексту "Флейта-позвоночник":

Творишь, распятью равная магия.
Видите -
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

ср.: Семь лет стою.
Я смотрю в эти воды,
К перилам прикручен канатами строк.

Из ранних поэм именно "Флейта-позвоночник" знает такие примеры, где, как бы предвещая метаморфозу размедвежьенья в "Про это", чувство ревности вызывает целый ряд метаморфоз лирического субъекта:

Улыбку в губы вложишь,
смотришь -
тореадор хорош как!
И вдруг я
ревность метну в ложи
мрущим глазом быка.



Вынесешь на мост шаг рассеянный -
думать,
хорошо внизу бы.
Это я
над мостом разлился Сеной
зову,
Скалю гнилые губы.
С другим зажгешь в огне рысаков
Стрелку или Сокольники.
Это я, взобравшись туда высоко,
Луной томлю, ждущий и голенький.

В поэме "Про это" аналитический подход к лирической теме отражается и в осложненности сюжетного рисунка по сравнению с поэмой "Облако в штанах", где сюжетный рисунок, двигаясь по расширяющимся кругам, в каждой композиционной части возвращался к исходному импульсу лирического движения и образовывал один мощный ассоциативный поток. Сюжет поэмы "Про это" уже не может быть восстановлен на основе монологического принципа. Авторское сознание уже не в силах скреплять в одном монологическом русле все аспекты лирической темы, они начинают жить своей самостоятельной жизнью, образуя разветвляющиеся линии. Разные фрагменты сознания вступают друг с другом в диалогическую соотнесенность и в драматическое столкновение. Именно эти контрастные столкновения разных граней расщепленного сознания получают визуальную овеществленность в метаморфозах лирического героя и персонифицируются в системе его двойников.

Диалогическому или драматическому столкновению разных граней лирического сознания на уровне фантастического сюжета, развернутого посредством реализованных метафор, соответствует встреча двойников. Такова встреча медведя с Человеком из-за семи лет и их диалог в первой сюжетной части, и такова во второй сюжетной части встреча медведя-ряженого с самоубийцей-комсомольцем с "видом Иисуса", и примерка на себя его окровавленной куртки /Ничего не делаешь/, встреча на Пресне с самим собой "с подарками

под мышками" /Пресненские миражи/, встреча с двойником, любимцем мещанской среды, "жильцом в галифе" /Муж Феклы Давидовны со мной и со всеми знакомыми/.

В работе А. Флакера, посвященной анализу поэмы, отмечается, что разные фрагменты лирического сознания, будучи проецируемы посредством метаморфоз в разные временные и пространственные сегменты, в итоге заполняют весь четырехмерный пространственно-временной континуум космоса и, таким образом, лирический простор расширяется от конкретного психологического пространства до глобального, космического¹⁰.

Многоаспектное освещение лирической темы, ее аналитическое раскрытие одновременно с нескольких точек зрения нарушает монологический сюжетный ход и приводит к внутренней диалогичности сознания. Поскольку внутренняя диалогичность лирического сознания проецируется во внешнее, зрительно реализованное действие, происходит кажущаяся эпизодизация сюжета.

В поэме "Про это", в отличие от "Облака в штанах", уже не цельное лирическое сознание преодолевает все новые и новые пространственные преграды, чтобы охватить космическое пространство, а фрагменты расщепляющейся лирической личности ищут для себя внешней проекции в разных плоскостях времени и пространства. Прерывается и линейная устремленность сюжета в будущее. В двух центральных композиционных частях поэмы сюжет делает скачки из настоящего в прошлое /фантастическое путешествие медведя на подушке-льдине по реке слез к месту встречи с Человеком из-за семи лет/, из прошлого в будущее, т.е. обратно в актуальное настоящее /гл. Фантастическая реальность/, из настоящего в будущее /гл. Ротонда/ и обратно в настоящее.

Размыкание временных и пространственных границ является последствием все более глубокого и многостороннего

раскрытия внутренней драмы, ее освещения в разных контрастирующих аспектах. Аналитическое психологическое раскрытие заменяется проекцией психологических процессов вовне, категории внутреннего сознания переводятся в категории внешнего пространства.

С точки зрения принципов сюжетного развертывания первая композиционная часть поэмы, "Баллада редингской тюрьмы", проявляет наибольшую аналогию с поэтикой ранних поэм. Сюжетное движение от телефонного разговора-роковой дуэли через размедвежьенъ и путешествие по вызову совести, персонафицированной в образе Человека из-за семи лет, до встречи со своим двойником, полностью построено на принципе реализованной метафоры и сохраняет однолинейную направленность.

Однако, как известно, это фантастическое путешествие на уровне психологическом соответствует возвращению в свое прошлое, т.е. обратному движению во времени. С точки зрения модуса лирического сознания это соответствует переходу из состояния "беспамятства", вызванного ревностью /по одному возможному истолкованию перевоплощения в медведя, это пробуждение в человеке первородного, звериного, иррационального, его троглодитского прошлого/ через страдание-пытку, вызывающую "просветление" сознания, в вспоминающее состояние, к воскрешению памяти:

Было - блестело.
Теперь вспоминаю.
Мысль растет.
Не справлюсь с нею.
...
Теперь неизбежно.
Он будет!
Он вот!!!

Тот процесс, который на сюжетном уровне выливается в фантастическое путешествие к открытым просторам ледовитых океанов, на уровне психологическом соответствует движению вовнутрь, вглубь внутреннего пространства сознания, в

глубину памяти.

Тема лично-биографической памяти не получает дальнейшего сюжетного развертывания в поэме, путешествие в глубину сознания прерывается на кульминационном пункте первой сюжетной части, на сцене встречи с Человеком. Но статуйный образ Человека как персонификация совести и овеществление памяти переходит и во вторую сюжетную часть, и служит основной оценочной точкой зрения¹¹ в драматических столкновениях лирического субъекта со своими двойниками и окружающим бытом:

Ну что ж, товарищ!
Тому еще хуже -
семь лет он вот в это же смотрит с моста.
/Ничего не поделаешь/
С Невы не сводит глаз,
продрог,
стоит и ждет -
помогут.
/Пресненские миражи/
А тот стоит -
в перила вбит.
Он ждет,
он верит:
скоро!
/Бессмысленные просьбы/

Кроме оценочной функции, образ Человека выполняет и важную сюжетную функцию. Именно этот статуарный образ дает импульс к сюжетному движению второй композиционной части, которая может быть интерпретирована как фантастическое, бредовое путешествие ряженого медведя в поисках спасителя для Человека из-за семи лет. С точки зрения механизма сюжетного движения этим и подтверждается, что доведение до своего полного логического и зрелищного воплощения одной метафорической цепи часто порождает уже следующую цепь метафорических трансформаций и, таким образом, дает импульс

к дальнейшему сюжетному движению. Внутренним импульсом к дальнейшему раскрытию драмы служит мотив проклятия совести. Голос совести преследует лирического героя и осуждает на скитальчество, пока не может доказать, что слово превратилось в плоть, что выдвинутые семь лет назад новые нормы и ценности воплотились в реальность.

Таким образом, если основу лирической ситуации в первой композиционной части составлял мотив самовольного затворничества, принуждающего лирического субъекта быть наедине с совестью, то лирическая ситуация второй композиционной части "Ночь под Рождество" построена на мотиве бездомности, изгнанничества, скитальчества, что в итоге предельного расширения лирического пространства приводит к подразумеванию или появлению космических двойников поэта, вечного скитальца космической бездны лермонтовского Демона и вечного путешественника небосвода "Большой Медведицы".

Постепенное расширение лирического пространства во второй композиционной части имеет и свою внутреннюю, "психологическую", и внешнюю, сюжетную логику. Каждая новая стадия на пути "путешествия медведя", каждая его новая попытка в поисках спасителя, каждый его новый призыв выйти к мосту получает отпор и сопровождается отталкиванием от данного пространственного отрезка и переходом в другие временные и пространственные отрезки для продолжения поисков. Поэтому одним из основных мотивов этого бредового путешествия становится постоянное наталкивание на глухие стены непонимания и на конкретные пространственные преграды домов, стен, квартирных окон, замкнутых пространственных ячеек повседневного быта:

Ногам вперекор,
 тормозами на быстрые
вставали стены, окнами выстроясь.

/Пресненские миражи/

Этот мотив закономерно порождает другой - мотив постоянного отталкивания от семейных порогов, отбрасывания бытовой и - в конечном итоге - и земной почвы:

Исчезни, дом,
 родимое место!
Прощайте! -
 Отбросил ступеней последок.

/Путешествие с мамой/

На уровне фантастического сюжета это приводит к появлению мотива полета, и всемирного и космического, а на уровне психологическом постоянно вызывает мысль о самоубийстве, о попытке освободиться от земных нитей. С сюжетным мотивом полета, вечного путешествия, органически связаны мотивы бездомности, изгнанничества, одиночества:

Какой мой дом?
Сейчас с него
Подушкой льдом
плыл Невой -
мой дом.

/Бессмысленные просьбы/

При анализе внутренних, "психологических" аспектов второй композиционной части должен быть учтен тот факт, что лирический субъект возвращается из прошлого в будущее /в актуальное настоящее/ в состоянии внутренней расщепленности, самоотчужденности, внешним знаком которого является маска медведя. Эта маска в системе отношений я - мир образует стену между лирическим субъектом и его бытовым окружением и, с другой стороны, препятствует идентификации лирического субъекта со своим двойником в сфере быта, с "ангелом - хранителем" мецанской компании /Муж Феклы Давыдовны со мной и со всеми знакомыми/, а с другой стороны, мотивирует тот факт, что повторяющиеся словесные призывы воспринимаются бытовым окружением как бред больного:

- Володя,
родной,
успокойся! -

/Ветхие родители/,

или как балагурство ряженого:

Я, скажем, медведь, выражаясь грубо...
Но можно стихи ...

Ведь сдирают шкуру?!
Подкладку из рифм поставишь -
и шуба!...

.....
Слушали, улыбаясь, именитого скomorоха.

/Бессмысленные просьбы/

Постоянное, бессмысленное повторение тех же призывов к спасению Человека, т.е. повторение того же пройденного круга только в расширяющемся лирическом пространстве приводит к появлению мотива последней попытки, от которой зависит жизнь и смерть, т.е. к появлению мотива жизни как рокового поединка. Двигаясь по расширяющимся кругам, от исходной лирической темы любви как рокового поединка /см. реализованную метафору телефонного разговора - дуэли/ мы приходим к реализованной метафоре "жизнь - роковая игра":

Прикрывши окна ладонью угла,
стекло за стеклом вытягивал с краю.
Вся жизнь
на карты окон легла.
Очко стекла -
и я проиграю.

/Деваться некуда/

Последняя стадия пройденного жизненного круга - дом любимой, ее отклик на призыв осмысливается как последнее возможное спасение: Приди,

разотзовись на стих.
Я, всех оббегав, - тут.
Теперь лишь ты могла б спасти.
Вставай!
Бежим к мосту!

/Только б не ты/

После пройденных кругов, полностью исчерпывающих пространство и время, отмеренное границами конкретно-индивидуальной человеческой жизни и современного быта, первый выход за пределы этого круга совершается в область "стихового существования".

В главе "Только б не ты" уже в открытой форме возникает противопоставление "жизни в быту", бредовой обыденщины, убивающей настоящую жизнь, и "жизни в стихе", лишенной прозы и узости обыденщины, не знающей фальши в человеческих чувствах. В главе "Шагание стиха" окончательно расщепляется "жизнь в быту" и "жизнь в стихе", лирический субъект переходит в новый модус стихового существования, не знающего временных, пространственных и индивидуально-психологических границ. Новая, вторая встреча с Человеком из-за семи лет поэтому не требует уже новых метаморфоз предметно-бытового окружения лирического субъекта, эта встреча в сфере свободного от бытовых ограничений стихового существования. Только в этой сфере может преодолеваться разрыв между разными временными фрагментами сознания лирического субъекта, здесь происходит их слияние за счет победы голоса Человека из-за семи лет, звучащего как нравственный категорический императив, как призыв к самому себе. В позиции лирического субъекта возобновляется мотив жертвенничества и мессианства:

Семь лет стою,
буду и двести
стоять пригвожденный,
этого ждуций.
У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь.
/Шагание стиха/

Ощущение своего полного одиночества и непонимания в насто-

ящем, как и в ранних поэмах "Облако в штанах" и "Человек", здесь тоже результирует обращенность к будущему. Путем новой метаморфозы совершается скачок в собственное биографическое будущее, вперед в старость, и с Востока на Запад, в Париж. Однако пребывание в будущем не меняет трагический опыт лирического субъекта в настоящем, его воззвания преодолеть быт и здесь воспринимаются как бред, наталкиваются на глухие стены:

Знают заранее
все, как по нотам:
буду звать /новое дело!/
спасать кого-то.
В извинение пьяной нагрузки
хозяин гостям объясняет:
- Русский: -
/Ротонда/

Любой временный модус существования, как только становится настоящим, сразу же вбирает в себя черты бесконечной повторяемости, мучительной неподвижности в сознании лирического субъекта. Поэтому его метаморфозы, преодолевающие отмеренные человеческой жизнью границы времени и пространства, не меняют суть изначальных конфликтов его сознания. Происходит нечто обратное. Проекция психологического пространства вовне, в космическое пространство, гиперболизирует и универсализирует черты настоящего психологического состояния и тем самым придает трагическим конфликтам, порожденным столкновением с настоящим, универсальный, извечный характер. Здесь уместно вспомнить точное соответствие устройства земного и космического миропорядка в поэме "Человек", и их устойчивую неизменяемость несмотря на метаморфозы лирического субъекта. И в поэме "Про это" скачок в будущее не снимает изначального конфликта, только проецирует его в другой пространственно-временной отрезок: лири-

ческий субъект и в новой пространственно-временной области пребывает в состоянии бездомности, изгнанности, как глашатай более далекого будущего:

Грядущих лет брызгой
хожу по мгле по Сеновой
всей нынчести изгой.

/Ротонда/

Интересно отметить, что если психологическую основу фантастического сюжета первой композиционной части составлял процесс воспоминания, возвращения из настоящего в свое прошлое из-за семи лет, то здесь, в конце второй композиционной части, последний импульс к возвращению из будущего в настоящее, с Запада на Восток, дает тоже воспоминание:

Воспоминаний последним током
тащился прощаться
к странам Востока

/Ротонда/

Процесс воспоминания, который по сути своей есть движение, реализующееся во внутренних просторах сознания и на оси субъективного, психологического времени, у Маяковского проецируется вовне, во все расширяющееся внешнее пространство и на уровне сюжета появляется как движение в пространстве, как фантастическое путешествие, полет в космическом пространстве.

Как это отмечается в исследованиях, посвященных анализу поэмы "Про это", возникающая в итоге многократных метаморфоз система двойников заполняет все космическое пространство, как бы рассеивая в космосе проецируемые вовне внутренние фрагменты сознания. Но поскольку в двойниках персонифицируются не только фрагменты сознания лирического субъекта в его актуальном конфликтном столкнове-

нии с настоящим, но и его фрагменты, принадлежащие к разным этапам времени, отрезки времени тоже проецируются в пространство и становятся его измерением.

Психологическое пространство, проецируемое через цепь метаморфоз в космическое пространство, в итоге теряет свою индивидуальную конкретность и временную процессуальность, и замирает как статическая модель. Многократными свободными сообщениями между прошлым, настоящим и будущим, лирическое сознание преодолевает закон разорванности и необратимости времени, но таким образом, что одновременно уничтожает и его процессуальность, превращая время в четвертое измерение пространства. Благодаря этому, пространство становится свободно проходимым во все стороны, но время замирает, становится статичным, приобретая пространственные признаки. На уровне психологическом происходит адекватный процесс. Внутренняя динамика лирического переживания, психологическая конфликтность замирает в состоянии внешней, монументальной статуарности. В этом месте должны вспоминаться слова Марины Цветаевой: "Маяковский при всей его динамичности - статичен, та непрерывность, предельность, однородность движения, дающая неподвижность... Статичность Маяковского от его статуарности"¹².

В заключение хочется отметить еще один возможный аспект рассмотрения метаморфозы в поэме "Про это". Если явление метаморфозы в ранней поэзии Маяковского большей частью может быть интерпретировано как феномен поэтического языка, как превращение тропа в героя сюжета, то в этой поэме может и даже должен быть учтен и мифопоэтический аспект рассмотрения метаморфозы.

Как отмечалось, в результате системы метаморфоз конкретно-индивидуальный лирический субъект путем расширения лирического пространства как бы рассеивается в космосе, сбрасывая свои лично-индивидуальные границы. Каждая новая

метаморфоза является новым шагом отталкивания от исходной психологической структуры лирического "я" и проекцией разыгрывающейся в психологическом пространстве внутренней драмы во все более расширяющиеся внешние пространственные круги. В итоге границы лирического субъекта становятся равновеликими с космическим миром во всем объеме его пространственно-временных измерений. Этот процесс в некоторых своих типологических чертах обнаруживает параллель с процессом метаморфозы в дионисийском ритуале, сущность которого - в интерпретации Вяч.Иванова - состояла в том, что он позволял "осознать себя как не я и осознать мир как я" и таким образом оказывался "состоянием выхода из граней я", "разрушением и снятием индивидуации"¹³.

"Маяковский космическим останется во всем внешнем мире. Безлично /слитно/",¹⁴ - пишет Марина Цветаева.

Замечания

1. Роман Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921. В кн.: *Texte der Russischen Formalisten*, Band II. München, 1972. p. 36.
2. Там же, с. 42-43.
3. Там же, с. 50.
4. В.М. Жирмунский. Поэтика Александра Блока /1921/. В кн.: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Ленинград, 1977, с. 216-217.
5. Aleksandar Flaker: Az orosz avantgarde kérdéséhez. In: *Az ujnak tenni hitet. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből V*. Budapest, 1977, p. 387-388.
6. См. об этом: И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений. В сб.: *Исследования по поэтике и стилистике*. Ленинград, 1972.
7. Ю.Н. Тынянов. Промежуток. В его кн.: *Поэтика. История литературы*. Кино, Москва, 1977, с. 182.
8. А.М. Панченко, И.П. Смирнов. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века. ТОДРЛ, т. XXVI. Ленинград, 1971, с.37.
9. З.С. Паперный. Маяковский в работе над поэмой "Про это". В кн.: *Литературное наследство*, т. 65. Новое о Маяковском. I. М., 1958.; В. Тренин, Н. Харджиев. Работа Маяковского над поэмой "Про это". В их кн.: *Поэтическая культура Маяковского*. М., 1970.; Johannes Holthusen: Metaphern und "Verwandlungen" in Majakovskijs "Pro eto". In: *Die Welt der Slaven XVIII*. 1973.; Александар Флакер. Как функционирует авангардный текст или Про это, Славистички Студии, Скопје, 1979.; К.Ф. Тарановский. Поэма Маяковского "Про это". Литературные реминисценции и ритмическая структура, *Slavica Nyerosolimytana IV* /1979/.
Здесь хотелось бы отметить, что с первой полной расшифровкой фантастического сюжета поэмы и образной логики метаморфоз я познакомилась на спецкурсе В.Н. Альфонсова, прочитанном в ЛГПИ им. Герцена в 1974/75 году.
10. Александар Флакер. Как функционирует авангардный текст или Про это, с. 47.
11. Johannes Holthusen. Metaphern und "Verwandlungen" in Majakovskijs "Pro eto", p. 209.
12. Марина Цветаева. Эпос и лирика современной России. В кн.: М.Ц. Сочинения в двух томах, том II. М., 1980, с. 417.

13. Цитирую по работе Лены Сигард. Концепция "Эллинической религии страдающего бога" и ее место в культуре XX века /в рукописи/.
 14. Марина Цветаева. Эпос и лирика современной России. с. 409-410.
-

ТЕКСТОЛОГИЯ, БИБЛИОГРАФИЯ



ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. ГОРЬКОГО В ПЕЧАТИ ВЕНГРИИ

/1899 - 1 АВГУСТА 1919 /.

БИБЛИОГРАФИЯ И ТЕКСТОЛОГИЯ ПЕРЕВОДОВ

/Дополнения и основные выводы/

И. Феньвеш

В "Ученых записках" Сегедского педагогического института им. Д. Юхаса в 1978-79 гг. была опубликована наша библиография переводов произведений М. Горького в печати Венгрии, а также история публикации отдельных произведений и текстология их переводов¹. Этот материал возник как своего рода побочный продукт работы над монографическим изучением истории восприятия творчества писателя в Венгрии. Масштабы собранного, однако, внушили мысль о необходимости его опубликования: оказалось, что 146 переводов произведений писателя, приведенных в библиографии Ш. Козоча и Д. Радо², и поэтому считавшихся исчерпывающим списком, далеко не покрывают всего известного, причем не только по столичной прессе, но особенно по линии обширной местной печати. Важный и при этом совершенно нетронутый пласт раскрылся также во время работы над изучением темы в рабочей и социалистической прессе.

Библиография содержала в первую очередь, естественно, материал, отражающий собственно венгерское восприятие /89 % всех данных/. Однако в целях полноты в нее были включены и а/ публикации в рабочей прессе страны на языках национальностей³, б/ переводы в венгерской рабочей прессе США, появлявшиеся в основном путем перепечатки из будапештской газеты "Непсава", в/ по обратной причине, как источники многих первых венгерских переводов - переводы некоторых ведущих буржуазных газет, выходивших в Венгрии на немецком языке. Наконец, г/ в библиографии фигурировало и около полусотни переводов, в свое время приписываемых М. Горькому, т.к. это по-своему

также отражало интерес к творчеству писателя.

Ниже дается дополнительный материал, собранный за последние годы /всего 122 номера/⁴. Вместе с ними число венгерских переводов, выходявших под фамилией М. Горького в указанный период, в настоящее время составляет 710, общее же количество горьковских текстов, рассматриваемых под знаком рецепции в Венгрии, равняется 842.

В ряде случаев даются также коррективы к нашим материалам 1978-79 гг. В библиографии это в основном поправки опечаток, а в текстологической части - результат знакомства с ранее недоступными нам текстами оригиналов.

I

Б и б л и о г р а ф и я п е р е в о д о в

Ad. 1. Венгерские переводы.

Структура библиографической единицы: порядковый номер, заглавие перевода, название оригинала, фамилия и имя переводчика /имеется лишь в отдельных случаях/, название периодики /место выхода, кроме Будапешта, а также если не ясно из названия/, год /только в первой публикации данного года в настоящих дополнениях/, месяц и число. В нескольких случаях даются коррективы к библиографии 1978 года.

- 1/a. Dal a sólyomról. Песня о Соколе. Magyarság, 1900. dec. 14.
- 6/a. A sasfiók. Старуха Изергиль. Ellenzék /Köszsvár/, 1901. jan. 31.
- 10/a. Az anya. Еще о черте. Magyarország, jun. 9.
- 10/b. Az anya. Еще о черте. Délmagyarországi Közlöny /Temesvár/, jun. 22.
- 24/a. Tavaszi hangok. Весенние мелодии. Újvidéki Hírlap, aug. 7.

- 24/b. Orosz népszokás. Вывод. Magyarország, aug. 31.
30/a. Kikocsizás. Вывод. Ungvári Közlöny, okt. 31.
34/a. A vakok dala. Песня о слепых. Pesti Hírlap, dec. 20.
60/a. Az ördögről. О черте. Hunyadvármegye, 1902. márc. 30.
79/a. Teréz levelei. Болесь . Délmagyarországi Közlöny /Temesvár/, aug. 28.
-
- 83/a. Boleszláv. Болесь. Ujvidéki Hírlap, szept. 13.
84/a. Egy különös olvasó. Читатель . Barsi Ellenőr /Aranyosmárót/, okt. 5.
93/a. Lóvásáron. Ярмарка в Гольтве . Szabadság /Miskolc/, dec. 17.
144/a. A hős. На базаре /Герой/ . Pesti Hírlap, 1903. jul. 4.
164/a. Dal a Sölyomról. Песня о Соколе. Pécsi Közlöny, nov. 26.
201/a. A sötetség rabjai. Бывшие люди. Szepesi lapok /Igló/, 1904. aug. 27 - szept. 21 /?/
203/a. Fényes szikrák. Старуха Изергиль. Független Magyarország, szept. 14.
244/a. László. Болесь. F: dr. Kardos Imre. Pécsi Közlöny, 1905. márc. 14.
246/a. A lángoló sziv. Старуха Изергиль. Magyar Szó, ápr. 2.
258/a. A kán és a fia. Хан и его сын. Magyarország, ápr. 18.
260/a. Kikocsizás. Вывод. Magyarország, máj. 4.
271/a. A tutajon. На плотях. Pécsi Független Ujság, máj. 25 - jun. 2.
281/a. Kikocsizás. Вывод. Pécsi Közlöny, jul. 27.
289/a. Egy bűn története. Злодеи. Szepesi lapok /Igló/, okt. 24 - nov. 8.
290/a. Gorkij az orosz forradalomról. О кавказских событиях. Az Ujság, nov. 1.
294/a. Az orosz népéletből. Вывод. Az ujság, 1906. jan. 9.
306. Коррекция. 1905. ápr. 19.
307. Коррекция. 1906. ápr. 22.
308/a. Ануа. Еще о черте. Az Ujság, május 10.

- 312/a. Ébredés. Весенние мелодии. F: n. Pécsi Közlöny, máj. 2.
- 320/a. Hogyan borotváltak meg engem. Как меня отбрили. Az Ujság, jul. 26.
- 332/a. A sárga ördög városa. Город Желтого Дьявола. Az Ujság, szept. 23.
- 332/b. Egy nap Coney Islanden. Царство скуки. Az Ujság, szept. 23.
- 332/c. A mob. Мов. Az Ujság, szept. 23.
- 332/d. Charlie Man. Чарли Мэн. Az Ujság, szept. 23.
- 333/a. Az ördög mulat. О черте. Az Ujság, okt. 6.
- 336/a. Egy, ki nincs többé. Ма-а-ленькая. F: dr. Kardos Imre. Pécsi Közlöny, okt. 26.
- 349/a. Véres vizkereszt. Девятое января. Pesti Napló, 1907. jan. 29.
- 353/a. Tyrannusok. Тираны. Magyar Hírlap, márc. 16.
- 354/a. A sasfiók. Старуха Изергиль. Magyar Szó, márc. 21.
- 355/a. A sárga ördög városa. Город Желтого Дьявола. Magyarorszá-
g, ápr. 23.
- 358/a. Maxim Gorkij és Garibaldi. Как я первый раз услышал о
Гарибальди. Az Ujság, jul. 14.
358. Коррекция: F: E...s. Jul. 7.
- 375/a. Az élet előtt. Перед лицом жизни. Nagykároly, nov. 16.
- 377/a. A viharadár. Песня о Буревестнике. Nagykároly, dec.
25.
- 377/b. Az élet előtt. Перед лицом жизни. Független Magyaror-
szág, dec. 25.
- 389/a. A börtönben. Тюрма. A jövő. 1908. jul.
- 393/a. Az élet előtt. Перед лицом жизни [F: dr. Kardos Imre],
Pécsi Közlöny, okt. 31.
- 410/a. Vásáron. Ярмарка в Гольтве. Beszterce. 1909. dec. 29.
- 414/a. A szív. Старуха Изергиль. Az Ujság, 1910. jan. 22.
- 417/a. A szív. Старуха Изергиль Kanizsai Ujság /Magyarkani-
za/, febr. 13.

- 431/a. Viziók a börtönben. Рождественские рассказы. .
Nagykároly, nov. 30.
- 432/a. Az élet arculata előtt. Перед лицом жизни . Fehér-
templom és vidéke, dec. 15.
- 433/a. A sólyom és a kigyó. Песня о Соколе. Független Magyar
ország, 1911. jan. 13.
- 433/b. Gyermeknevelés. Сказка жизни /Общее развитие ребен-
ка/. Hétfői Ujság /Szabadka/, jan. 16.
- 436/a. Gyermeknevelés. Сказки жизни /Общее развитие ребен-
ка/. Hódság és vidéke, jan. 29.
- 438/a. A sasfiók. Старуха Изергиль. Erzsébetvárosi Hírlap,
febr. 5.
- 438/b. A szerelmes levél. Волесь. Független Magyarország,
ápr. 9.
- 439/a. A hős. На базаре /Герой/. F: Szabó Imre. Nagykároly,
máj. 10.
- 444/a. Délvidéki város. Сказки об Италии. Független Magyar-
ország, szept. 22.
- 448/a. A sziv. Старуха Изергиль. Délvidék /Nagykikinda/,
okt. 8.
- 459/a. A veterán. На базаре /Герой/. Bácsalmási járás, 1912.
máj. 12.
- 459/b. A páрмаi gyerekek. Сказки об Италии. Délvidék /Nagyki-
kinda/, jun. 6.
- 461/a. Huszonhat - és egy. Двадцать шесть и одна. Képes hét,
aug. 18, 25.
- 486/a. A veterán. На базаре /Герой/. Sz [abó] I [mre], Nagy-
szentmiklós é vidéke, 1914. jun. 25.
- 491/a. A veterán. На базаре /Герой/. Hétfői Ujság /Szabad-
ka/, 1915. jun 22.
- 498/a. Gorkij az orosz nyomorról. Вниманию общества. Белград-
di hírek, 1916. okt. 28.
- 539/a. Gorkij üdvözlete Kun Béla külügyi népbiztoshoz. Пись-
мо Венгерской Советской Республике. Debreceni Függet-
len Ujság, 1919. márc. 30.

Ad.2. Переводы на языках национальностей в
газетах рабочего движения

- 569/a. Der Weise. Мудрец. Reform /Pressburg/, 1906, jun. 24.
578/a. Ми смо социалисти. Мать. Слобода /Нови Сад/, 1912,
3 февр.
591. . Коррекция: 1914.
592. Коррекция: 1919.
592/I. Sme socialisti. Мать. Robotnicki noviny. 1918, jul.
25.
592/II. Socialisti. Мать. Pravda /Pozsony/, jul. 25.
600. Коррекция: 12 сент. - ?

Ad.4. Переводы в буржуазных газетах, выходивших на
итальянском, немецком, румынском, словацком,
сербском и хорватском языках

- 623/a. О книжи, што узнемирует. О беспокойной книге. П:
З.В. Застава /Нови Сад/, 6 маја, 1901.
623/b. Мати. Еще о черте. П: З.В. Застава /Нови Сад/, 6 јуна.
624/a. Пролетни гласове. Весенние мелодии. Браник /Нови
Сад/, 14/27 јуна.
624/b. Шта диване птице у пролеће. Весенние мелодии. П:
З.В. Застава /Нови Сад/, 19 јула.
625/a. Руски народни обичај. Вывод. Браник /Нови Сад/, 21
ауг.
625/b. Две-три о [†]аволу. Еще о черте. П: З.В. Застава /Но-
ви Сад/, 2-3 окт.
625/c. Конјски вашар. Ярмарка в Гольтве. П: З.П. Застава
/Нови Сад/, 18 окт.
626/a. Још нешто о [†]аволу. И еще о черте. П: З.В. Застава
/Нови Сад/, 30 окт. - 1 нов.
626/b. На сплаву. На плотях. П: Ј. Застава /Нови Сад/, 17-
18 нов.

- 626/с. Историја једног злочина. Злодеи. П: З.В. Застава /Нови Сад/, 28 нов. - 1 дец.
- 626/d. Слепачка песма. Песня о слепых. П: Милован. Застава /Нови Сад/, 11-12 дец.
- 626/е. Болеслав. Болесъ. П: В. Ешкијевић. Браник /Нови Сад/, 1902, 3/16 анв.
- 626/f. Кан и његов син. Хан и его сын. П: Анка Веселиновичка. Браник /Нови Сад/, 7/20 марта.
- 628/a. Лара, син орла. Старуха Изергиль. Застава /Нови Сад/, 6 окт.
- 629/a. Мој сапутник. Мой спутник. Застава /Нови Сад/, 2-15 дец.
- 629/b. Макар Чудра. Макар Чудра. П: Миле. Застава /Нови Сад/, 1903, 4-8 фебр.
- 629/с. Рада. Макар Чудра. Народни Гласник /Вел.Кикинда/, 9 фебр.
- 620/d. Историја једног злочина. Злодеи. Браник /Нови Сад/, 6/19 маја - 24 маја/6 јуна.
- 631/a. Prijatelji iz mladosti. Дружки. Р: М. Gasparac. Novi List /Rijeka/, 1904, 23 - 25 сећња.
- 631/b. U stepi. В степи. Р: М. Gasparac. Novi List /Rijeka/, 5 - 10 велјаке.
- 631/с. Žrtva. Однажды осенью. Novi List /Rijeka/, 13 - 16 оџујка.
- 631/d. Jemeljan Piljaj. Емельян Пиляй. Novi List /Rijeka/, 15 - 16 травња.
- 631/е. Malva. Мальва. Novi List /Rijeka/, 5 - 20 свибња.
- 631/f. Њаво видер. Еще о черте. Застава /Нови Сад/, 13 - 15 јуна.
- 631/г. Pustolov. Проходимец. Р: М. Gasparac. Novi List /Rijeka/, 11 - 23 коловоза.
- 634/a. L'Uomo. Человек. II Popolo /Fiume/, 1905, 3 febbraio
- 637/a. Moј sputnik. Мой спутник. Р: М.Г. Krčinov. Novi List /Rijeka/, 25 оџујка - 6 травња.

- 637/b. În temnița. Тюрма. Tr: Onița. Gazeta de Transilvania /Brașov/, 30 mart.
- 637/c. În temnița. Тюрма. Tr: LEK. Drapelul /Lugoj/, 30 mart/12 apr. - 31 mart/13 apr.
- 637/d. Kan i njegov sin. Хан и его сын. Novi List /Rijeka/, 7-8 trav.
- 639/a. Горуће срце. Старуха Изергиль. П: Њ.П. Застава. Веч. лист /Нови Сад/, 29 апр.
- 640/a. Črveni Vaska. Васька Красный. Novi List /Rijeka/, 25-30 sept.
- 640/b. Њаво. О черте. П: С.М. Застава. Веч. лист /Нови Сад/, 19 - 20 септ.
- 640/c. Sasubrina. Зазубрина. Tr: Н.Р. Petrescu. Drapelul /Lugoj/, 22-23 novembre.
- 640/d. Bukteće srce. Старуха Изергиль. P: Armin Koričić. Novi List /Rijeka/. 10 prosinca.
- 641/a. Malva. Мальва. Tr: M. Gaspar. Drapelul /Lugoj/, 1906, 25 maj.
- 641/b. Мудрац. Мудрец. П: -и. Застава. Веч. лист /Нови Сад/, 31 maj.
- 641/c. Кан и његов син. Хан и его сын. П: Прибислав. Застава. Веч. лист /Нови Сад/, 7 - 8 јун.
- 641/d. Povjest jednog zločina. Злодеи. P: M. Krčin. Novi List /Rijeka/, 20 - 28 strpnja.
- 641/e. Čovjek. Человек. P: Adolf Maksle. Novi List /Rijeka/, 24 - 25 kolovoza.
- 641/f. Priča o zavoraču. Дело с застешками. P: M. Gasparac. Novi List /Rijeka/, 24 - 27
- 642/a. Насори једног америцког милијонара. Один из королей республики. Застава. Јутрени лист /Нови Сад/, 10-29 јуна.
- 642/b. Разговор о савременој Француској. Прекрасная Франция. Застава. Јутрени лист /Нови Сад/, I - II јула.

- 642/с. Пламено срце. Старуха Изергиль. Застава Веч. лист /Нови Сад/, 8 окт.
642/d. Друже! Товарищи! Српски Глас /Вел.Кикинда/, 1909, 21 март.
643/a. Vывod. Вывод. Prel.: Ivankov. Slovenski dennik, 1911, marc. 25.
643/b. Mlady Orol. Старуха Изергиль. Slovenski dennik. 1913, jul. 25.

Произведения, приписываемые М. Горькому.

Ad.1. На венгерском языке

- 659/a. Egy goromba ur. Magyarország, 1905, ápr. 6.
661/a. Gáttörés. Kecskeméti lapok, ápr. 16.
669/a. Mészárlás. F: Kondor. Déva és vidéke. 1906, jun 23.
680/a. Gorkij és a sebesült magyar tiszt. Belgrádi hírek. 1917. máj. 7.

Ad.4. В буржуазной прессе на немецком языке.

- 689/a. Ein grober Herr. Nagykikinda, 1908, máj. 24.

II.

История публикаций и
текстология переводов отдельных
произведений

В комментариях рассматривается количественное отражение текстов оригинала в напечатанных переводах, а также указываются некоторые моменты истории публикации.

Структура комментария.

A. Год и библиографический номер. У невенгерских переводов, которые в этом разделе приводятся лишь в плане истории публикации данного произведения на территории Венгрии

/и поэтому указываются только в аспектах А. и Г./, в скобках указан язык перевода. Б. Количественные показатели переводов венгерских текстов. В кавычках стоит порядковый номер перевода. Пропуски обозначаются с указанием места оригинала /за исключением оговоренных случаев/ по 30-томному Собр. соч. писателя /1949 - 56/ по типу "страница:строки". В нескольких случаях указаны и "плюсовые моменты", попавшие в переводы из ранних редакций. Полные тексты не упоминаются. В. Здесь обозначаются идентифицированные нами переводы. Слева от знака равенства стоит первая публикация данного перевода, справа - перепечатка. Г. Заглавия переводов.

Беседа на пароходе с Максимом Горьким. КОРРЕКЦИЯ. Б. Перевод содержит центральное место интервью на 4 стр. "Петербургской газеты" - от вопроса "Правда ли, что вы сами недовольны..." до конца ответа: "тот протестует против лжи". Судя по немецкому обозначению источника /"Peterburger Zeitung"/, перевод сделан на основе немецких газет Берлина или Вены.

Болесь. А. 1902: 79/а, 83/а, 626/е /серб./, 1905: 244/а, 1911: 438/б. Б. "244/а": мелкие сокращения типа пропуска первого абзаца. "438/б": Рассказ напечатан под фамилией А.П. Чехова. Изменены место действия /город/ и имена персонажей. Мелкие сокращения. В. 75 = 79/а, 7 = 83/а. Г. A szerelmes levél. Boleszláv. László. Teréz levelei. Болеслав.

Бурцеву. КОРРЕКЦИЯ: 503.

Бывшие люди. А. 1904: 201/а. Б. 90 = 201/а. Г. A sötétség rabjai.

В степи. А. 1904: 631/б /хорв./. Г. V stepu.

Васька Красный. А. 1905: 640/а /хорв./. Г. Črveni Vaska.

Весенние мелодии. А. 1901: 24/а, 624/а /серб./, 624/б /серб./. 1906: 312/а. В. 20 = 24/а. Г. Ébredés. Tavaszi hangok. Пролетни гласови. Шта диване птице у пролеће.

Вниманию общества. А. 1916: 498/а. Б. "499": имеются

1-16 строки 1 абзаца. Из 4 абзаца пересказаны две первые рекомендации писателя. В. 498/а = 499. Г. Gorkij az orosz nyomorról.

Воззвание к французским рабочим. КОРРЕКЦИЯ. Б. Имеются абзацы: "В России близок день общего восстания..." и "Помогите же вашим русским товарищам...".

Вывод. А. 1901: 30/а, 625/а /серб./, 1905: 260/а, 281/а, 1906: 294/а, 1911: 643/а /слов./. В. 9 = 30/а, 260/а = 262 281/а, 294/а. Г. Az orosz népeletből. Kikocsizás. Orosz népszokás. Vűvod. Руски народни обичај.

Город Желтого Дьявола. А. 1906: 332/а, 1907: 355/а. Б. "332/а": краткое изложение 6 мыслей в 18 строках. "355/а": цитата со стр. 9-12 и подробный пересказ /ок. 2700 печ. знаков/. Г. A sárga őrdőg városa.

Двадцать шесть и одна. А. 1912: 461/а. Г. Huszonhat és egy.

Девятое января. А. 1907: 349/а. В. 349/а = 360. Г. Vères vizkereszt.

Дело с застегками. А. 1906: 641/ф /хорв./. Г. Priča o zavoraču.

Дружки. А. 1904: 631/а /хорв./. Г. Prijatelji iz mladosti.

Еврейский вопрос. КОРРЕКЦИЯ. Б. В качестве источников перевода мы пользовались статьями а/ "Антисемитизм" /"Одесские новости", 1906, № 6924, 10 мая/, где горьковский текст дан как доклад, читанный в Иренд Сентрал Палассе в Нью-Йорке, а перевод, по примечанию редакции, сделан из нью-йоркской еврейской газеты, б/ "Еврейский вопрос" /"Красное знамя", Париж, 1906, № 3/. По отношению к этим текстам в венгерском переводе № 313 пропущены: абзац "Эта простая, но глубокая философия", а также конец со слов "Все это еще больше разозлило...". Пропуски эти связаны, вероятно, с тем, что перевод /10 июня 1906 г./, согласно сноске, сделан на основе петербургского журнала "Наша жизнь".

Емельян Пиляй. А. 1904: 631/d /хорв./. Г. Jemeljan Piljaј.

Еще о черте. А. 1901: 10/а 10/б 623/б /серб./ 625/б /серб./, 1904: 631/f /серб./. Б. "10/а": содержит только первую часть рассказа - о матери друга /455-57/. В. 10/а = 10/б . Г. Алуа. Две-три о Ћаволу. Ћаво видер. Мати.

Зазубрина. А. 1905: 640/с /румын./. Г. Sasubrina.

Злодеи. А. 1901: 626/с /серб./, 1905: 289/а, 1906: 641/d /хорв./. В. 99 = 289/а. Г. Egu bün története. Историја једног злочина. Povest jednog zločina.

И еще о черте. А. 1901: 626/а /серб./. Г. Још нешто о Ћаволу.

К рабочим всем стран. КОРРЕКЦИЯ. Б. "296": восходит к ранней редакции, не использованной в Собр. соч. Оттуда 5 "плюсовых моментов": 1 предложение после...: 377:12, 8 строк после 378:35, 3 абзаца после 379:23, 2 абзаца после 379:34 и 2 абзаца после 379:33. "297" содержит 378: 5-9, 17-22, 30-32, 33-38, 378:39 - 379:1, 27-28, 36-37. "298" содержит те же места, но в другом переводе.

К русскому обществу. КОРРЕКЦИЯ. Б. Пропуски: 1-4 стр. 2 абзаца; последние 7 строк 3 абзаца и 4 абзаца; 5-10 строки 5 абзаца; в 7 абзаце пропущена дата указа Александра I и указ Николая I, а также о греческом патриархе Григории. Со 2 предложения 8 абзаца до конца 11 абзаца пропущено.

Ко всем русским гражданам и общественному мнению европейских государств. КОРРЕКЦИЯ. Б. Скомпоновано из основных мыслей воззвания в размере четырех предложений. /Сверено по автографу в Архиве М. Горького, ЖД-7-9/.

К честным людям. КОРРЕКЦИЯ. В. "322": пропущены 1-3 и 7-9 абзацы. "323": пропущены 1-3 абзацы.

Как меня отбрили. А. 1906: 320/а. Г. Hogyán borotváltak meg engem.

Как я первый раз услышал о Гарибальди. А. 1907: 358/а. Г. Maxim Gorkij és Garibaldi.

Ма-а-ленькая. А. 1906: 336/а. Б. "336/а": пропущены некоторые описательные места /85: снизу 3-7/, часть диалогов /87: 7-11, 88: 7-12/, авторские размышления /88: 13-19, снизу 9-13/; суммарно даются некоторые диалоги /85: сн. 2 - 86: 10, 86: сн. 12 - 20, 89: 17-28/. Г. Egy, ki nincs többé.

Макар Чудра. А. 1903: 629/б. /серб./, 629/с /серб./.

Г. Макар Чудра.

Мальва. А. 1904: 631/е /хорв./, 1906: 641/а /румын./.

Г. Malva.

Мать. А. 1912: 578/а /серб./, 1918: 592/І /словацк./, 592/ІІ /словацк./. Б. Отрывки: речь Павла на суде. Г. Ми смо социалисти. Sme socialisti. Socialisti.

Моб. А. 1906: 332/с. Б. Изложение 4 вводных моментов в 15 строках. Описание пьяного /39: снизу 13 - 40: 23, а также 13-5 снизу/ и линча /6 строк/. Г. А моб.

Мой спутник. А. 1902: 629/а /серб./, 1905: 637/а /хорв./. Г. Мой сапутник. Moj sputnik.

Мудрец. А. 1906: 569/а /нем./, 641/а /серб./. Г. Der Weise. Мудрац.

На базаре /Герой/. А. 1903: 144/а, 1911: 439/а, 1912: 459/а, 1914: 486/а, 1915: 491/а. В. 166 = 439/а 486/а. Г. A hős. A veterán.

На плотах. А. 1901: 626/б. /серб./, 1905: 271/а. Г. A tutajon. На сплаву.

Несвоевременные мысли. КОРРЕКЦИЯ. Идентификация переводов с оригиналом производится по № газеты "Новая жизнь". В случае неполных текстов приводятся начало и конец отрывков.

"508". Оригинал не установлен: компиляция из различных статей "Новой жизни".

"512". № 175. "Перестрелка все растет ... вон как там сыпют" с пропуском абзаца "Затем ничьи солдаты...". "Снаряды летали так же бессмысленно ..." до конца статьи.

"515":. № 177. Пропущен абзац "Ленин вождь..."

"516". № 174.

"517". № 100 /315/. "В десятках писем ... красоты, любви, радости".

"518/а". Первая часть: № 79. "В одной из грязненьких ... их роль в России". Вторая часть: № 44. "Русский человек, видя свой старый быт ... пойдет разрушение хозяйства". Третья часть: № 105 /320/. "В мужскую Обуховскую больницу... моложе 20-и".

"525". № 205. Пропущены фамилии в абзаце "Радоваться мне нечему...", а также слова "Кроме названных людей" в следующем.

"527". 1. № 74. "На всю жизнь останутся ... исчезает точно кошмар".

2. № 156. "Все настойчивее ... ее культурный смысл".

3. № 175. "Перестрелка все растет ... расходиться прошу". "С каждым часом становится ... вон как там сыплют".

4. № 194. "Даже в тяжких условиях ... моральную и материальную бедность".

5. № 195. "Пролетариат - творец новой культуры ... Что нового даст революция". "В силу целого ряда условий ... в глазах городской массы".

6. № 198. "Не так давно меня обвиняли ... делу рабочего класса".

7. № 113 /328/. "Меня обвиняют в том, что я продался ... есть что-то приятное".

"544". № 61. "На словах - все согласились ... в эти трагические дни". "Борьба за власть ... несколько сочувственных строк". "В провинции развивается культурное строительство ... стремление к науке, знаниям". "Если верить влиятельным газетам ... резких слов, ругательств". "Эта разнуз-

данность ... необходимо мужественно бороться".

"618". 1. № 210.

2. № 214.

3. № 100./315/.

О беспокойной книге. А 1901: 623/а /серб./. Г. О кни-
жи, кто утешает.

О кавказских событиях. А. 1905: 290/а. В. 338:17 -
339:5, 339:19 - до конца стр., 340:7 - до конца страницы.
Г. Gorkij az orosz forradalomról.

О современности. КОРРЕКЦИЯ. При сопоставлении перево-
да по перепечатке в "Нашем слове", обнаруживается пропуск
двух мест. В середине 1 столбца от слов "Особенно ярко
вспыхнула" до "все гораздо хуже, чем плохо" пропущены, как
указывает венгерская газета, по вине французской цензуры.
Не попали в венгерский перевод также из 2 абзаца места "В
эти трудные и страшные дни ... чем среди других людей", а
также "Надо знать, что ... пагубно для нас самих".

О черте. А. 1902: 69/а, 1905: 640/б. /серб./, 1906:
333/а. В. 35 = 60/а, 333/а = 338. Г. Az ördög mulat. Az ördög-
ről. 1-й абз.

Один из королей республики. А. 1907: 642/а /серб./. Г.
Назори једног америчког милијонера.

Однажды осенью. А. 1904: 631/с /хорв./. Г. Žrtva.

Открытое письмо Баал-Махшовесу. КОРРЕКЦИЯ. В. Разроз-
ненные мысли из 1, 2 и 7 абзацев.

Перед лицом жизни. А. 1907: 375/а 377/б, 1908: 393/а,
1910: 432/а. В. 332 = 432/а, 375 = 375/а. Г. Az élet arcu-
la előtt. Az élet előtt.

Песня о Буревестнике. А. 1907: 377/а. В. 377/а. Г. А
viharmadár.

Песня о слепых. А. 1901: 34/а, 626/д. /серб./. Г. А
vakok dala. Слепачка песма.

Песня о Соколе. А. 1900: 1/а, 1903: 164/а, 1911: 433/а.
Б. "1/а": нет разделения на I и II части, только вместо II дается знак "-". Пропуск: 484: 18-19 о ласкающей очи дали. 484-5: монолог ужа разбит на маленькие абзацы по 2-3 предложения. Опущена последняя строка самой песни. В. 110 = 164/а. A sólyom és a kígyó. Г. Dal a sólyomról. Dal a Sólyomról.

Письмо Венгерской Советской Республике. А. 1919: 539/а.
Г. Gorkij üdvözte Kun Béla külügyi népbiztoshoz.

Письмо каторжанам -ской центральной тюрьмы. КОРРЕКЦИЯ.
Б. "450/а": пропущены две последние, приветственные фразы.

По поводу кишиневского погрома. КОРРЕКЦИЯ. Б. Содержатся абзацы, нач. со слов "За последние годы..." "Люди, считавшие себя...", "Было бы несправедливо...", "Итак, все, кто не считает...", "Позор на их головы...". /Сверено по автографу в Архиве М. Горького, ПСГ -4-281/.

Прекрасная Франция. А. 1907: 642/б. /серб./. Г. Разговор о савременој Француској.

Проходимец. А. 1904: 631/г. /хорв./. Г. Pustolov.

Рождественские рассказы. А. 1910: 431/а. В. 423 = 431/а.
Г. Viziók a börtönben.

Сказка жизни /Общее развитие ребенка/. А. 1911: 433/а 436/а. В. 433 = 433/б 436/а. Г. Gyermeknevelés.

Сказки об Италии. II сказка: А. 1912: 459/б. В. 443 = 459/б. Г. A pártai gyerekek.

III сказка: А. 1911: 433/а. В. 433/а = 444/а 445 446 447. Г. Délvidéki város.

Старуха Изергиль. К уже известным нам переводам /числом 41/ последние находки добавляют еще 12: 7 на венгерском, 3 на сербском и по одному на словацком и хорватском языках.

I. Легенда о Ларре. А. 1901: 6/а, 1902: 628/а /серб./, 1907: 354/а, 1911: 438/а, 1913: 643/б /слов./. Б. "354/а": пропущены небольшие предложения, напр. 339: 14, 22, а также

раскрытие значения имени Ларры, на 341 стр. Сняты все абзацы, где упоминается старуха, напр. 339: 24-28, 340: сн. 9-14, 343: 1-20. В. 163 = 438/а. Г. A sasfiók. Lára. Лара, син орла.

II. Легенда о Данко. А. 1904: 203/а, 1905: 246/а, 639/а /серб./, 640/д /хорв./, 1907: 642/с /серб./, 1910: 414/а, 417/а, 1911: 448/а. Б. "246/а": сокращения касаются, с одной стороны, некоторых частностей /356: 7-18, предшествующие решению Данко/, с другой - упоминаний о старухе /354: 14-18 и 356: два последние абзаца/. Как "плюсовой момент" присутствуют две строки из первой редакции - о тихом шуршании деревьев и травы и о красной крови Данко, их место: 356: 3. В. 63 = 203/а, 163 = 246/а, 414/а = 417/а 434 435 436 441 449/а. Г. A lángoló szív. A szív. Bukteče srce. Fényes szíkrák. Горюће серц. Пламено срце.

В текстологии переводов 1979 г. на стр. 79 строке 14 правильно будет: 477 = 478.

Тюрьма. А. 1905: 637/б /румын./, 637/с /румын./, 1908: 389/а, В. 257 = 389/а. Г. A börtönben. În temnița.

Тираны. А. 1907: 353/а. В. 353 = 353/а. Г. A tyrannusok.

Товарищ. А. 1909: 642/д /серб./, Г. Дружел

Хан и его сын. А. 1902: 626/ф /серб./, 1905: 258/а, 637/д /хорв./, 1906: 641/с /серб./, Г. A kán és a fia. Kan i njeđov sin. Хан и ньегов син.

Царство скуки. А. 1906: 332/б. Б. Изложение 4 мыслей в 12 строках. Г. Egu vasárnap Coney-Islanden.

Чарли Мэн. А. 1906: 332/д. Б. Выражение основной мысли в 11 строках. Г. Charles Man.

Человек. А. 1905: 634/а. /итал./, 1906: 641/е /хорв./, Г. Ъовјек. L'Uomo.

Читатель. А. 1902: 84/а. Б. "84/а": кроме пейзажных /192: 6-15/ и портретных /193: 6-17/ мест опущены многие важные мысли рассказа /194:20 - 195:18, 196:9-11, сн. 7 - 198:3, 199: сн. 12-14, сн. 2 - 200:8, 205: сн. 7 - 206:"

сн. 1-7/. Г. Egy különös olvasó.

Ярмарка в Голтве. А. 1901: 625/с /серб./, 1902: 93/а, 1909: 410/а. В. 87 = 410/а 93/а. Г. Lóvásáron. Vásáron. Коньски вашар.

Произведения, приписываемые М. Горькому

Egy goromba ur /1905: 659/а/, Ein grober Herr /1908: 689/с/. Переводы рассказа А.П. Чехова "Маска", который в прессе Венгрии начала XX в. неоднократно находим под фамилией М. Горького.

Gáttörés /1905: 661/а/. Сказка Г. Гершуни "Разрушенный мол". Начиная с 1901 г. свыше двух десятков раз печатается в Венгрии под фамилией М. Горького.

Gorkij és a sebesült magyar tiszt /1917: 680/а/. В рамках описания мистифицированной "встречи" пленного венгерского офицера с Горьким /характеристику этой "встречи" см. в нашей публикации: Találkozások, misztifikációk, legendák /М. Gorkij 1905-1919. évi magyar kapcsolataihoz/, Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. Közleményei, 1973, II.k. 130-132/ дается изложение взглядов на войну, совершенно чуждых писателю этих лет.

Mészárlás /1906: 669/а. "Резня" - под таким заглавием и с пометкой "По Горькому" печатается краткий пересказ - вероятнее всего - газетного очерка о белостокском погроме.

8. отрывок в "527" /1919/. "Ланпочка" Максима Пешкова.

III.

О с н о в н ы е в ы в о д ы п о м а т е р и а л у
б и б л и о г р а ф и и в ц е л о м

При сравнении общего количества ММ нашей библиографии /1978 г. и настоящих дополнений/ с ранее известным /всего

842 против 146 в библиографии Ш. Козоча и Д. Радо/ вряд ли покажется нескромным преувеличением утверждение о не просто количественном характере этого роста: при таких масштабах увеличения возникают уже другие пропорции и другие акценты, а вследствие этого вступают в силу качественные факторы.

Место для разбора этих изменений не здесь, а в соответствующей главе готовящейся нами монографической работы по истории восприятия творчества М. Горького в Венгрии. Здесь ограничимся указанием лишь на четыре момента, непосредственно вытекающие из нашего библиографического и текстологического материала.

Прежде всего новая картина обнаруживается при анализе распределения публикаций по времени, т.е. по отдельным отрезкам рассматриваемого периода /см. график на стр. 20/.

На первые /1899 - 1904/ годы теперь приходится уже не половина, а только около трети всех переводов. /Разумеется, и здесь, и в дальнейшем необходимо учитывать увеличенный более чем в пять раз общий объем рассматриваемого материала/. Этот факт, хотя и не опровергает мысли об этих годах как наиболее обильном времени венгерского восприятия писателя, все же вносит некоторые существенные коррекции как в картину нашего периода в целом, так и в представления о доле остальных полутора десятилетий.

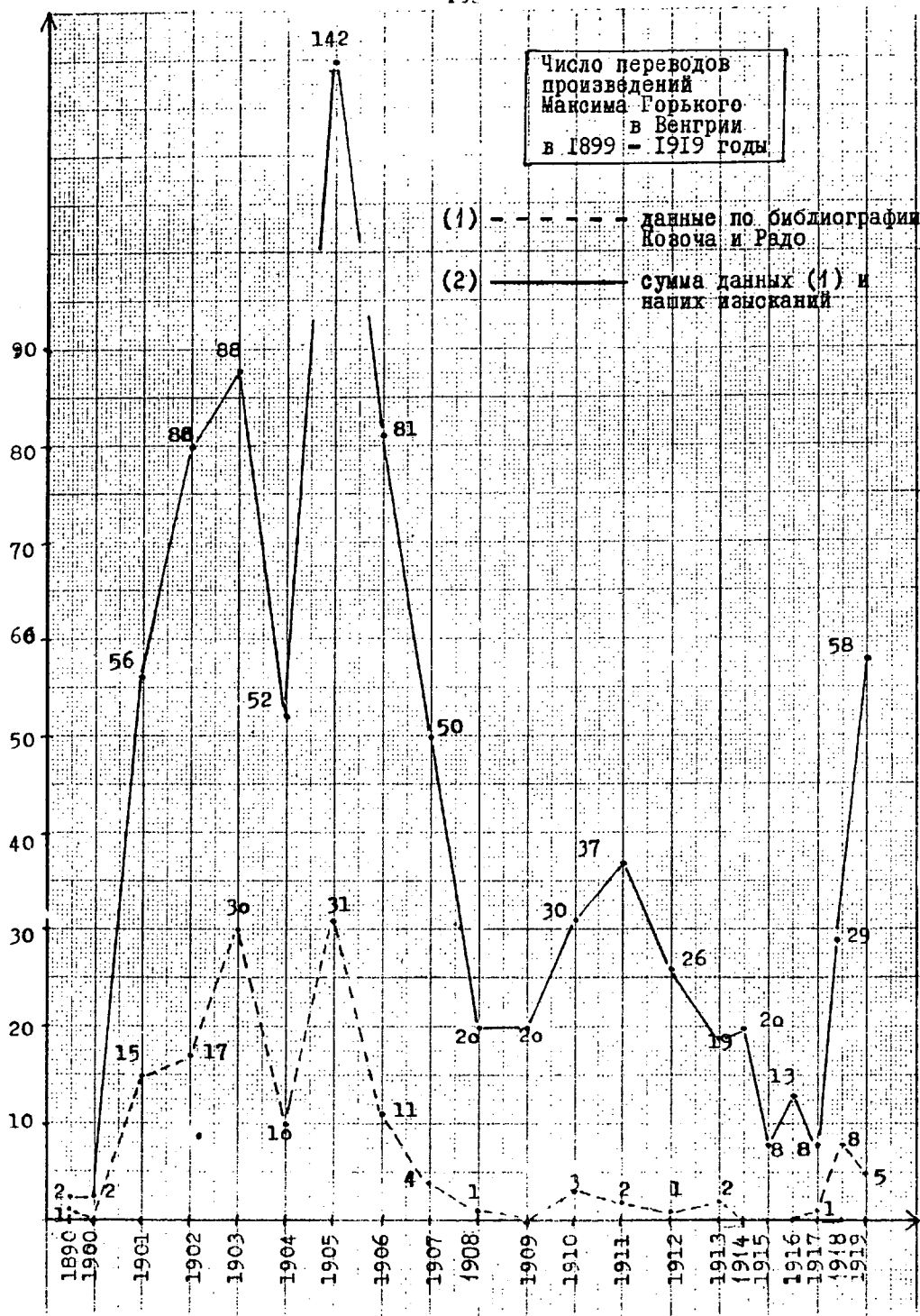
Один революционный 1905 год дает каждый шестой перевод. Годы же двух венгерских революций - 1918 и 1919 - участвуют в восприятии писателя каждый десятый переводов.

1906-10 годы, ранее, при уровне раскрытости 50^{-х} годов, справедливо казавшиеся тогда временем замалчивания Горького, обнаруживают не менее четверти всех его переводов за весь период в целом.

И даже годы войны /август 1914 - октябрь 1918 гг./, считавшиеся ранее наиболее глухой порой, когда ничего не переводилось из произведений писателя, оказывается, дают 4,7 % всех переводов.

Число переводов
произведений
Максима Горького
в Венгрии
в 1899 - 1919 годы

(1) - - - - - данные по библиографии
Ковача и Радо
(2) ————— сумма данных (1) и
наших изысканий



Наступают существенные перемены также и в "географии" переводов, по месту их публикации.

Наши данные оставляют в силе положение о том, что отдельные издания произведений М. Горького /книги/, сконцентрированные в основном в первые пять лет XX столетия, остаются, причем не только для этих лет, но во многом и для следующих десятилетий, источником наиболее массового доступа нашего читателя к его произведениям. Этому не противоречит и то соотношение, что в 1899-1906 гг. 13 % всех публикаций приходится на книги /отдельные издания и разносоставные сборники/, а во все последующее время нашего периода уже всего 9 %. Однако, для 1907-19 гг., когда на венгерском языке в свет выходят уже только пять его книг /библиография Козоча - Радо "знает" еще только о двух/, а с десятков переводов печатается в составе разноавторных сборников, в распространении почти полтысячи появляющихся в это время переводов, т.е. примерно половины текстов по всему периоду 1899-1919 гг., первостепенное значение приобретает периодика: рабочая печать, литературные журналы, а также ведущие радикальные и либеральные газеты буржуазии столицы и других крупных городов страны, в первую очередь таких как Сегед, Дебрецен, Надьварад, Коложвар, Пожонь, Темешвар и др.

В частности, если хотя бы в одном аспекте присмотреться, оказывается, что участие буржуазных газет в распространении произведений писателя с 62 % в первые 8 лет снижается до 42 % в последующие 13; в то время как различные органы рабочего движения, наоборот, несут действительно в массы /с учетом числа читателей газет социал-демократической партии и профсоюзов/ не 9, а уже 30 % публикаций, т.е. каждый третий перевод.

Всего по периоду 1899 - 1919 в целом произведения М. Горького печатаются в 201 органе периодики только в самой стране. Их публикуют, кроме того, также в 5 венгерских

рабочих газетах США, в одной газете, издающейся на венгерском языке в Белграде, а также в органе венгерских интернационалистов в Омске.

В самой стране Будапешт, а также 12 городов, давших по 9 и более переводов, участвуют в 84 % рецепции. Кроме столицы, горьковские тексты печатались всего в 63 городах страны.

Неизмеримо расширяется доля переведенного на венгерский язык творчества писателя. Подытоживая все данные, мы видим: всего было переведено 111 произведений Горького, включая статьи и письма. /В библиографии Козоча и Радо число переведенных произведений Горького равнялось 60/. Из них каждое третье /37/ появилось в 5 или более публикациях.

Во главе этого обширного списка стоят такие центральные по своему идейно-художественному значению революционно-романтические рассказы как Старуха Изергиль /46 публикаций - и только 7 в библиографии Козоча и Радо/, Песня о Буревестнике /соответственно 35 - 1, в том числе в составе Весенних мелодий: 27 - 0/, Сказки об Италии /35 - 2/, Песня о Соколе /20 - 5/ и др. Одутимо вырастает, по свидетельству наших данных, и доля реалистических рассказов о народной жизни: На базаре /Герой/ /48 - 3/, Ярмарка в Голтве /22 - 0/, Бывшие люди /15 - 5/, Болесь /15 - 0/, Двадцать шесть и одна /13 - 8/, Вывод /12 - 1/ и др. Весьма популярны и такие философские миниатюры писателя как Перед лицом жизни /22 - 3/, О черте /18 - 3/, Еще о черте /15 - 3/, Мудрец /13 - 1/ и др. Немаловажно и расширение круга публикаций романов: Трое /3 - 1/, Фома Гордеев /6 - 2/, Мать /4 - 2/, Жизнь ненужного человека /1 - 0/.

По нашему материалу видно, что венгерский читатель первых десятилетий XX века был знаком со значительно более широким кругом произведений Горького, чем это считалось раньше. Так, около половины общего количества переведенных произведений /52/ впервые зафиксировано на венгерском язы-

ке только в нашей библиографии 1978 г. и настоящих дополнениях. В их числе - Враги /отрывок/, Дед Архип и Ленька, Жизнь ненужного человека, Как меня отбрили, Мов, Мой спутник, На плотях, Несвоевременные мысли, О чиже, который лгал и о дятле, любители истины, Обращение к народу и трудовой интеллигенции, О беспокойной книге, О писателе, который зазнался, Письмо Венгерской Советской Республике, Прекрасная Франция, Русские сказки, Товарищ!, Человек, Царство скуки, Чарли Мэн и многие другие.

Здесь можно отметить и большое число переводов горьковских текстов на языки итальянский, немецкий, румынский, сербский, словацкий и хорватский, появившихся на территории Венгрии в 1899 - 1919 гг. В числе их - Старуха Изергиль, обнаруженный в 13 переводах, Перед лицом жизни в 7, Тюрьма - в 5; в 4 переводах найдены рассказы Болесь, Весенние мелодии, Еще о черте, Макар Чудра, Мудрец, Однажды осенью, Сказки об Италии, Хан и его сын, Часы и др., а также 6 произведений, приписываемых Горькому. Эта часть нашего материала нова и для историков восприятия русской литературы в соответствующих странах.

Наконец, из наиболее общих наблюдений по текстологии самих переводов отметим то, что подавляющее большинство публикаций /работы, как правило, безымянных переводчиков, и в основном с немецкого языка-посредника/ доносят до венгерского читателя тексты М. Горького в неприкосновенной целости.

Сокращения, за весьма немногочисленными исключениями, не носят характера цензурных купюр: они диктуются скорее соображениями технического, редакционного порядка /напр., объемом газетного подвала, где в основном печатаются эти переводы/ или, как в некоторых бульварных газетах - ориентацией на определенные читательские вкусы. Однако число сокращенных по этим причинам переводов, даже вместе взятых,

составляет незначительную долю по отношению к общему количеству.

В то же время можно отметить и наличие - по отношению к текстам Собр. соч. в 30 тт. - "плюсовых моментов". Это всё отдельные отрывки некоторых ранних редакций авторских текстов, дошедших до венгерского читателя через первые переводы.

Весьма широка и "география" большинства самих текстов переводов. Дело в том, что тексты переводов, впервые напечатанных в крупнейших газетах и журналах столицы и крупных городов, можно сказать, обходят печать всей страны: большинство провинциальных газет перепечатывает переводы, впервые появившиеся на страницах ведущих органов периодики, и в результате около 80 % публикаций восходят к сравнительно небольшому числу переводов.

Исследование же качества переводов, включая, помимо установления языков-посредников в подавляющем большинстве случаев, анализ а/ качества читаемости переводов, б/ реализации идейно-эстетических ценностей, заключенных в оригинале, а также в/ идейного и эстетического значения переведенных произведений в воспринимающей литературе, составляет предмет уже другой работы.

Примечания

1. Fenyvesi István. M. Gorkij művei a magyarországi sajtóban /1899-1919. VIII.1./ Bibliográfia. - Juhász Gy. Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. 1978. I.k. c. 69-83; M. Gorkij művei a magyarországi sajtóban /1899-1919/. Az egyes művek közléstörténete és fordítástextológiaja. IBI-DEM, 1979, c. 71-82.
2. A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Szerk. Kozocsa S. és Radó Gy. Művelt Nép, Bp., 1956.
3. Они не учтены контактологами Румынии, Словакии и Югославии, см. F. Roman: Literatura rusă și sovetică în limba română, 1830-1959. București, 1959; S. Lesňakova: M. Gorki v slovenskej kultúre. Bratislava, 1969; П. Митропан: М. Горький в Югославии. - Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1968, вып. 2.
4. Несколько данных по венгерскому восприятию были любезно предоставлены коллегами из Печского университета Лайошем Хайзером и Золтаном Медве.

РЕЦЕНЗИИ

OROSZ IRÓK MAGYAR SZEMMEL I.
Szerkesztette: D. Zöldhelyi Zsuzsa. Tankönyvkiadó,
1983. 593 + 8 tabl.

Последняя четверть века - пора возмужания венгерской литературной русистики, позже всех - в европейских странах социализма - вступившей на путь самостоятельного развития. Наряду с исследованиями по истории и поэтике русской и советской литературы, заметных успехов добивается и наша компаратистика.

Фундаментом для всех изысканий в области изучения венгеро-русских литературных связей стало создание библиографий под редакцией Ш. Козоча и Д. Радо /начиная с 1947 года до настоящего времени вышло уже 10 томов/. Библиографии эти, охватывающие восприятие русской литературы в Венгрии с 20-х гг. XIX в. /а литератур других народов СССР начиная с XVI века/ вплоть до 1970 года, являются источником богатейшего материала.

Основываясь в значительной мере на данных этой серии библиографий, был создан первый крупный синтез по истории литературных отношений Венгрии и России - СССР -- трехтомный сборник статей, выпущенный в 1961 г. академическими литературоведческими институтами наших стран. Вместе с вышедшими позднее книгами И. Рейте, Б. Лендела и Я. Вальдапфела, а также десятками статей в филологических журналах, служащими его перманентными дополнениями, эта "коллективная монография" - по сей день наиболее достоверный источник фактических сведений, а также отправной пункт для дальнейших изысканий как вглубь, так и вширь.

Третьим основным "жанром", в котором работают венгерские русисты-компаратисты, является серия хрестоматий историко-рецепционных материалов. Опираясь на опыт создания таких монографических, т.е. посвященных одному воспринимаемому автору, книг как напр., "М. Горький в Венгрии" /1951/

или "Поэт и пророк" /1978, о Л. Толстом/, эта серия ставит себе цели, далеко превосходящие возможности последних во многих отношениях.

"Русские писатели глазами венгров" I. - первый том этой серии. Инициатор замысла, редактор и автор вступительных очерков к отдельным разделам - известный русист, доцент Будапештского университета Жужа Зельдхейи. Выпуск этот - расширенный и переработанный вариант опробованного на вузовской практике университетского пособия под тем же названием. Вся серия будет охватывать свыше полутора веков - практически весь XIX и XX вв., т.е. все то время, когда русская литература активно присутствует в венгерском литературном процессе. Всю серию задумано осуществить в три этапа, в соответствии с тремя основными историческими периодами указанной эпохи. Естественными цезурами между ними выступают 1919 и 1945 годы.

Рецензируемый том, охватывающий первый период /1820--1919/, содержит критические материалы. Во второй войдут наиболее интересные образцы художественных переводов. Его материал, известный нам в виде университетского пособия, явится интересной иллюстрацией важнейших "теоретических" принципов первого тома.

Цель книги - "представить основные документы венгерского восприятия русской литературы - оценки русской литературы, данные венгерскими писателями, художественные произведения на русскую тему, статьи венгерских газет и журналов". На первой же странице предисловия обнаруживается, насколько современна и педагогична /в лучшем смысле слова/ позиция составителя: "В ряде случаев мы стремились показать именно различные мнения, с целью помочь студентам выработать в ходе знакомства с текстами собственную позицию".

Большая часть материала служит демонстрации критического восприятия. Проблема влияний ставится лишь в тех слу-

чаях, когда это возможно уже на основе научной литературы. Зато внимание читателя чуть ли не с первых страниц приковывается к типологическому сопоставлению венгерской и русской литератур, необходимость, а также возможность которого убедительно раскрыта Ж. Зельдхейи в плане как общих родственных черт литератур народов Восточной Европы в XIX в., так и специфических особенностей развития стран этого региона по отношению к России и русской литературе. Опираясь на последние данные науки, составитель создает солидный фон для своих дальнейших построений в обзорах отдельных периодов. Три четверти книги составляют сами тексты. Каждый раздел открывается вступительным словом составителя. В приложении приводится ряд документов.

В книге Ж. Зельдхейи с помощью широко документированного материала подтверждается высказанная еще в 1912 году тонким критиком А. Шепфлином надежда на то, что если когда-нибудь у нас будет собственная филологическая наука, то "вероятно как наиболее характерная черта последних 40 лет будет установлено влияние русской литературы, в частности, Пушкина и Тургенева, на венгерских писателей". Вся книга служит свидетельством реализации этой робкой мечты. Составитель вместе с помощниками /Бергнэ Эва Терек, Агнеш Дуккон и Виктор Легради/ проделали колоссальную работу, "просмотрев" с точки зрения темы книги венгерскую периодику целого столетия. Радует широта охвата материала: кроме критических статей они привлекали и художественную литературу, дневники и письма, даже газетные анонсы. В результате читатель становится свидетелем живого диалога представителей различных школ нескольких поколений в различных жанрах.

Обширный материал разделен на четыре неравные части. Из определяющей роли воспринимающей литературы следует, что восприятие русской литературы рассматривается здесь в соответствии с периодами развития венгерской литературы. XIX--

XX вв. Небольшое техническое неудобство /необходимость поисков сведений об отдельных авторах в двух разных периодах, напр., о Пушкине и Гоголе в 1 и 2, Тургеневе во 2 и 3, Толстом, Чехове и Горьком - в 3 и 4 и т.д./ вполне компенсируется ясностью обрисовки силовых линий, и практически сводится на нет наличием тщательно составленного именного указателя.

Первый период изучаемых ста лет - это три десятилетия, называемые в венгерской историографии "эпохой реформ", т.е. время подготовки буржуазно-демократической революции 1848-49 гг.

Самыми первыми памятниками, включенными в книгу, выступают два отрывка из стихотворных произведений известных литераторов; написанные еще в конце XVIII в., к русской литературе они еще прямого отношения не имеют. Общее в них - тема современной поэтам России - все же оправдывает их присутствие. Их наличие одновременно говорит также об отсутствии венгерских сведений до 1820-х гг. о традициях допушкинской русской литературы. Малый объем этого раздела /всего 6 % текстовой площади книги/ - результат не поверхностного просмотра не слишком многочисленной периодики того времени, а отражение объективной картины, являющееся следствием "осторожного", т.е. настороженного в целом отношения венгерского дворянства начала XIX в. к стране "близнеца австрийской тирании" - русского царизма. Этим определяется и наличие лишь разрозненных мелких сведений о культуре России в газетах 1800-1810 гг., в которых лишь к середине 20-х гг. будут напечатаны - по английским источникам - первые обзоры. Они тем более ценны, что взяты из "Полярной Звезды" декабристов. /Вообще о декабристах в разное время доходит до нас если и не многое, то довольно существенное/.

Обзоры "отца венгерского литературоведения" Ференца Тольди, появляющиеся с 1828 года и опирающиеся на английские и даже - косвенно - русские источники, возникают в контексте знакомства с духовной культурой народов-соседей и

строятся на моментах сопоставления с отечественной литературой. В них ставится уже вопрос о важности перевода лучших произведений на венгерский язык. Эти переводы /Пушкин, Лермонтов, Гоголь/ действительно начинают появляться уже с 1838 года, правда, еще без указания автора.

Этот период служит как бы увертюрой к популярности русской литературы в позднейшие времена.

Второй период охватывает 1849--1867 годы. Первая его половина /годы победившей контрреволюции/ характеризуется еще только численным ростом переводов и появлением первых обстоятельных обзоров состояния русской литературы /в частности, по книге Герцена "Развитие революционных идей в России"/, во второй же наблюдается уже начало проникновения критического реализма в венгерскую литературу через русские образцы.

Определяющее направление венгерской литературы этого периода, т. наз. народно-национальная школа в восприятии русской литературы опирается еще лишь на произведения предыдущего периода. Для Я. Араня Пушкин, напр., прежде всего автор сказок, инспирированных фольклором. Но показательно, что Арань же - своим переводом "Шинели" Гоголя в 1861 г. - вводит в нашу литературу героя и конфликт нового типа. Главный русский автор этого периода у нас - Тургенев, и по его произведениям начинает создаваться уже более правдивая картина России, что в свою очередь способствует пробуждению реальной национальной самооценки и в венгерской литературе. Переводы произведений Тургенева вследствие неразработанности языковых средств реалистической прозы в эти десятилетия еще носят романтический, отчасти даже сентиментальный характер.

1866 - год появления перевода "Евгения Онегина" работы Кароя Берци. Этот перевод, выдержав 21 издание, будет читаться в течение почти 90 лет. Исключительная популярность романа в стихах Пушкина приводит к расцвету этого жанра и в венгерской литературе, что справедливо считается прелюдией критического реализма.

Третий период /1868--1905/ прежде всего во всем величии представит венгерскому читателю Гоголя. Это обусловлено ростом критического мышления нового поколения писателей. /Есть попытки использования Гоголя и для разоблачения России в чисто внешнеполитических целях прогерманской ориентации, такова напр., интерпретация "Ревизора" в спектаклях 70-х годов/. Характерно и то, чего не переводят: так, все романы Тургенева на венгерском языке появляются еще при жизни писателя, и только перевод "Накануне" выходит лишь к 1887 г. Не забудем, что в русско-турецкой войне Австро-Венгрия держит сторону Турции.

Разной оказывается и оценка произведений о "нигилистах": консервативная критика объявляет, напр., романы "Новь" и "Что делать?" устрашающими примерами, прогрессивные же силы подчеркивают нравственную чистоту героев этих романов.

Ж. Зельдхейн подробно рассматривает проблемы, возникающие при анализе наиболее значительного из "русских" романов Мора Йокаи о декабристах и Пушкине "Свобода под снегом" /1879/. Это делается тем более компетентно, что этот роман был подготовлен к печати в академическом полном собрании сочинений писателя именно Жужей Зельдхейн, так же, как и другой, насыщенный русскими мотивами - "Роман будущего столетия".

С опозданием появляющиеся в Венгрии романы Толстого и Достоевского звучат в унисон с настроениями нового поколения писателей, которые не удовлетворяются идиллическим изображением общества и разочаровываются в буржуазном развитии, ускоряющемся после создания дуалистической Австро-Венгрии в 1867 году. В этой новой обстановке назревают благоприятные условия для восприятия романов Толстого и Достоевского в 80-е годы.

Тексты наиболее компетентных авторов, посвященные двум

великанам русской прозы XIX века, свидетельствуют о глубоком проникновении наших лучших умов прошлого столетия в проблематику эпохальных произведений русской литературы. Раскрытие Д. Ревизки основного содержания "Войны и мира" /1887/, разбор Ш. Хевеши "Преступления и наказания" /1897/, общая характеристика психологизма Достоевского Г. Войновичем /1904/, безусловно, относятся к лучшим страницам зарубежной литературной "Rossica" вообще.

Статьи переводчика Э. Сабо о русской литературе в многотомной энциклопедии "Паллас" /1893--96 гг./ показательны своим высоким уровнем; и это в стране, где в первые 120 /1/ лет восприятия русских писателей вообще не имелось вузовской кафедры, изучающей эту литературу. В этой же связи отметим и книги гимназического учителя из Бестерцебани Л. Подхладски, посвященные допушкинской русской литературе: в хрестоматии приведены некоторые отрывки из его книги о XVIII веке.

Многие интересные документы - критические статьи, писательские признания и отрывки из художественных произведений иллюстрируют мысль составителя о многогранном влиянии Тургенева на венгерских писателей этого периода.

Пользуясь термином Ж. Зельдхейи из ее работы 1962 г., следует отметить, что, вероятно, "неорганический момент восприятия" приходится усматривать в том, что ни "Обломов", ни романы Салтыкова-Щедрина не доходят в свое время до венгров-современников, несмотря на то, что эти произведения могли бы рассчитывать на безусловное созвучие.

На стыке XIX и XX вв. возникают уже интересные репортажи "с мест" - о театральных событиях Москвы и Петербурга, описания встреч с Л. Толстым и М. Горьким.

Наблюдается определенная взаимосвязь между фактом зарождения жанра рассказа в венгерской литературе конца XIX в. и ростом интереса к русским новеллам, в особенности к

Чехову в 90-х и Горькому и Л. Андрееву в 1900-х годах.

Статьи Э. Вильднера /1900/, В. Чолноки /1902/ и Д. Сини /1904/ о прозе и театре Чехова свидетельствуют о тонком, адекватном прочтении, рождающемся из собственных потребностей. Для работ первого из них, кстати, не профессионального литературоведа, особенно характерно масштабное мышление. См. его труды о Толстом и Горьком, в частности, о романе "Мать" /1907/.

Горький в первые годы XX в., т.е. в начале своей, надо сказать, совершенно "безбрежной" популярности в Венгрии, большинством рецензентов объявляется певцом босачества: в этом сказывается не только недостаточная восприимчивость к новым явлениям вследствие отсутствия отечественных аналогий, но и типологическое соответствие подобной рецепции в Германии, Франции и т.д.

13 годам четвертого периода недаром отводится ок. 40 % текстовой площади книги. Это один из важнейших, богатейших периодов истории нашей литературы: в эти короткие полтора десятилетия на почве накопления огромного социального заряда и в тесном взаимодействии с ним вырастает новая венгерская литература, несущая наиболее прогрессивные идеи века в новых художественных формах. И рождение этой новой литературы, это видно и по материалам хрестоматии, происходило в интенсивной внутренней связи с ростом интереса писателей к произведениям русской литературы.

Основной вывод, который рождается при виде событий первой русской революции /и даже при ее приближении/ у наших писателей - это мысль об исключительной роли русской литературы в духовной подготовке нового общественного сознания русского народа. В. Чолноки уже в 1902 г. пишет по поводу рассказов Чехова: "Каждая русская новелла это маленькая бомба, разрушающая какой-нибудь общественный пред-
рассудок". В вечер Кровавого воскресенья с петербургских

баррикад приходят еще только первые вести, а в Будапеште уже понимают: "Энциклопедистами этой революции в России были писатели и поэты".

Не случайно, что именно в эти годы высказывается приведенная в начале рецензии мысль А. Шепфлина о будущей филологической науке, которая оценит огромное влияние русской литературы на венгерских писателей. Эта мысль возникает в условиях все более глубокого понимания значительной общности исторических условий жизни и судеб наших народов. /И тем парадоксальнее факты, на которые приходится сетовать Шепфлину: "... и в стране почти нет человека, который умел бы читать по-русски, или... бывал бы в Москве или Санкт-Петербурге"/.

Как многие авторы этого периода указывают, дело не просто в сходстве некоторых природных условий или отдельных моментов исторического развития: корень проблемы усматривается в "братстве земель" и "родстве настроений". /Рецензент мемуаров Кропоткина прямо пишет: "Душа народа плачет одинаково на берегу Волги и Тисы, разница разве что в технике инструмента"/. Этим обуславливается в конечном итоге, с одной стороны, тот беспримерный резонанс, который в крупнейших наших писателях будят события русской истории и важнейшие явления русской литературы, и, с другой - то, что почти нет значительного венгерского писателя, который не испытал бы на себе заметного воздействия Достоевского или Толстого, Чехова или Горького. Не случайно, что одним из центральных "рецепторов" в это время является выдающийся поэт - "буревестник венгерской революции" Эндре Ади: он не только немедленно реагирует на многие события на востоке, будь то восстание на броненосце "Потемкин" или арест Горького, но и встраивает эти импульсы в свой собственный творческий мир. В этом же отношении показательны многочисленные статьи поэта Дьюлы Юхаса, приведенные в хрестоматии, интересные отклики Арпада Тота и Деже Костолани так же, как и отрывок из работы молодого Дьердя Лукача о развитии драмы.

И совершенно своеобразную форму отражения и выражения симпатий к русской литературе представляют собой рассказы и романы Дьюлы Круди. Число отрывков из них можно было бы увеличить в книге: это примеры причудливого смешения литературы и жизни, мечты и яви в виде как бы второго рождения популярных пушкинских, тургеневских и др. героев в сознании венгерских персонажей-созерцателей.

Особо нужно выделить обширную литературу о Л. Толстом. Здесь звучит, пожалуй, вся гамма венгерских откликов. На наш взгляд, наибольший интерес представляют здесь впервые "найденные" в газетном море и помещенные в хрестоматии статьи трех авторов. Основные положения философии Толстого, определяемой Отто Вальдапфелем /1906/ как "этический анархизм", анализируются в их точках соприкосновения и различия с социализмом. В некрологе, написанном выдающимся радикальным мыслителем Оскаром Яси, указывается на соотношение толстовского поведения и требований революционной борьбы. В статье к 80-летию писателя один из идеологов венгерской социал-демократии Жигмонд Кунфи устанавливает тесную связь системы взглядов Толстого с "качеством, мироощущением и мировоззрением русского и вообще международного крестьянства".

Иначе, чем в начале XX в., воспринимается в это пред-революционное десятилетие и Максим Горький. С одной стороны, от него отходит в качестве читателя городской буржуа и наиболее тесно связанная с господствующей идеологией часть интеллигенции, с другой стороны, все более своим признает его рабочий класс. Кстати, это положение могло бы быть значительно шире документировано в хрестоматии: социал-демократическая печать и профсоюзные газеты 1900-1910 гг. изобилуют прекрасными материалами такого рода.

В высказываниях венгерских литераторов начальных десятилетий нашего столетия в форме совершенно объективного признания мы встречаем все более четко звучащую мысль о той роли, которую русская литература уже к этому времени

играет в мировом литературном процессе. Е. Эрдель в 1912 году пишет следующее: "Эта русская культура, воспламенившая тысячи и десятки тысяч здоровых человеческих умов, должна быть великой и могущественной, и своим богатством должна овладеть разумом мира так же, как показом нищеты она покорила сердца". И тем же годом датируется мысль Шенфлина в уже цитированной статье: "Народ, живущий в наиболее глубокой общественной, политической и экономической отсталости и имеющий самую богатую и самую глубокую литературу, через эту литературу за последние десятилетия вышел в духовные властители всего мира".

Заключительные страницы книги посвящены наиболее квалифицированным отзывам о русской литературе периода 133-дневной Венгерской Советской Республики 1919 года.

Опубликованные в книге материалы обогащают наши представления о венгеро-русских литературных связях еще в одном плане: на наших глазах расширяется /по сравнению с другими странами, разумеется, неизбежно весьма узкий/ круг русских писателей, побывавших в Венгрии. На данный момент в этот круг /до 1945 года/ входят: А. Вербицкая /1903/, В. Короленко /до 1907 г./, Л. Пантелеев /начало XX в./, И. Бунин /1914/ и М. Кольцов /1926/.

В приложении, за исключением двух дневниковых записей, дается эпистолярный материал. Это, кроме двух писем Герцена Ференцу Пульски /см. в "Лит. наследстве": "Герцен в зарубежных коллекциях", 1958/, письма венгерских литераторов и читателей к Чехову, Л. Пантелееву, Короленко, О. Михайловой-Чюминой и Л. Толстому. /Они опубликованы Ж. Зельдхейи в журналах *Filológiai Közlöny*, *Magyar Tudomány*, *Studia Slavica* в 60-70 годах/.

Полезными будут, особенно для основного адресата книги - студентов-русистов, справочные отделы: справки о неко-

торых именах, отчасти авторов включенных в хрестоматию статей, отчасти упоминаемых в статьях, а также характеристика периодических изданий, служивших источником подбора материала книги.

Книгу завершают: избранная библиография работ по венгеро-русским литературным связям 1820 -- 1919 гг., имен-
ной указатель, а также иллюстрации - факсимиле статей и писем, репродукции обложек и книжных иллюстраций, театраль-
ных и киноматериалов.

Мы с интересом ждем продолжения книги, тем более, что именно эта серия может стать основным учебным материалом для вводимого в настоящее время в университетах спецсеминара по изучению истории венгеро-русских литературных связей.

И. Феньвеши

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Е. Максимов:	Об Анне Ахматовой. Какой помню.....	3
Лида Мончева:	К проблеме символического образа в древнерусской литературе	37
Лоренцо Амберг:	Литургия и храм у Гоголя	51
В. Лепахин:	Христианские мотивы в романе Досто- евского "Идиот" /формальный уровень/	65
А. Фейер:	Анализ романа Толстого "Воскресение"	93
Н. Салма:	Личность и творческий путь Н. В. Го- голя в интерпретации В. Брюсова ...	123
М. Гал - Бароти:	К вопросу о роли иронии у Гоголя и у Блока	141
Каталин Секе:	"Огонь вещей" А. Ремизова /анализ главы "Серебряная песня"/	159
Ибоя Баги:	Художественное пространство как вы- ражение оценочной системы в прозе Н. В. Гоголя и Б. А. Пильняка	173
Анна Хан:	Заметки о функции метаморфоз в поэме "Про это"	193

Текстология, библиография

И. Феньвеши:	Произведения М. Горького в печати Венгрии /1899 -- 1 августа 1919/ ...	219
--------------	---	-----

Рецензии

Orosz irok magyar szemmel I. Szerk.: D. Zöldhelyi Zsuzsa. Tankönyvkiadó. 1983 /И. Феньвеши/	247
--	-----

Содержание	259
------------------	-----



X 104009

Walt, Co

XB 107133

Készült: a Szegedi Magas- és Mélyépítőipari Vállalat

Sokszorosító üzemében.

Felelős vezető: Mazán Jánosné